



ENCYCLOPÉDIE-RORET.

— 79.46865

MUSIQUE

VOCAL ET INSTRUMENTALE.

TROISIÈME PARTIE.

TOME II.



PARIS.

LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,

RUE HAUTEFEUILLE, N° 10 BIS.

SCHONENBERGER, boulevard Poissonnière, n. 10.

247

ENCYCLOPÉDIE-RORET.

NOUVEAU MANUEL

COMPLET

DE MUSIQUE

VOCAL ET INSTRUMENTALE.

TROISIÈME PARTIE.

T. II.

AVIS

Le mérite des ouvrages de l'*Encyclopédie-Roret* leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la contrefaçon. Pour distinguer ce volume il portera, à l'avenir, la véritable signature de l'éditeur.

A stylized, handwritten signature in black ink. It begins with a horizontal line, followed by a series of dots, and then a large, flowing script that appears to read 'Roret'. The signature is underlined with a thick, wavy line.

PARIS.—IMPRIMERIE ET FONDERIE DE FAIN,
rue Racine, 4, place de l'Odéon.

MANUELS - RORET. 

NOUVEAU MANUEL

COMPLET

DE MUSIQUE

VOCAL ET INSTRUMENTALE,

OU

ENCYCLOPÉDIE MUSICALE,

PAR A.-É. CHORON,

Ancien directeur de l'Opéra,
Fondateur du Conservatoire de musique classique et religieuse ;

ET J.-ADRIEN DE LAFAGE,

Professeur de chant et de composition,
Maitre de chapelle à Paris.

TROISIÈME PARTIE.
COMPLÉMENT.



TOME DEUXIÈME.

**HISTOIRE DE LA MUSIQUE, BIBLIOGRAPHIE MUSICALE, TABLE
GÉNÉRALE DES MATIÈRES.**

PARIS,

A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,

RUE HAUTEFEUILLE, N° 10 BIS.

SCHONENBERGER, MARCHAND DE MUSIQUE,

BOULEVARD POISSONNIÈRE, 10.

1838.

NOUVEAU MANUEL DE MUSIQUE, OU ENCYCLOPÉDIE MUSICALE,

Par M. CHORON,

FONDATEUR ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE CLASSIQUE.

Ire Partie. — EXÉCUTION.

Livre 1. *Connaissances élémentaires.*

Sect. 1. Sons, notations.

— 2. Instruments, exécution.

Ile Partie. — COMPOSITION.

Livre 2. *De la composition en général et en particulier de la mélodie.*

Sect. 1. De l'essence et de la nature de la mélodie.

— 2. Règles mécaniques de la mélodie.

Livre 3. *De l'harmonie.*

Sect. 1. De l'harmonie proprement dite.

— 2. De l'harmonie appliquée et accompagnement.

Livre 4. *Du contre-point.*

Sect. 1. Du contre-point simple.

— 2. Du contre-point complexe.

Livre 5. *Imitation.*

Sect. 1. Continue, canons.

— 2. Périodique, fugue.

Livre 6. *Instrumentation.*

Sect. 1. Voix et instruments séparés.

— 2. *Id.* assemblés.

Livre 7. *Union de la musique avec la parole.*

Sect. 1. Union mécanique.

— 2. — intellectuelle.

Livre 8. *Genres.*

Sect. 1. Vocale { église.
chambre ou concert.
théâtre.

— 2. Instrumentale { particulière.
générale.

IIIe Partie. — COMPLÉMENT OU ACCESSOIRE.

Livre 9. *Théorie physico-mathématique.*

Sect. 1. Acoustique pure.

— 2. — musicale.

Livre 10. *Institutions.*

Sect. 1. Libérales, enseignement, exercice.

— 2. Mécanique, typographie, lutherie.

Livre 11. *Histoire de la musique.*

Sect. 1. Ancienne.

— 2. Moderne.

Livre 12. *Bibliographie.*

Sect. 1. Traités.

— 2. Œuvres.

Résumé général. *Vocabulaire.*





MANUEL DE MUSIQUE.

LIVRE ONZIÈME.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Quel que soit le degré de brièveté avec lequel on se propose de traiter dans ce *Manuel* l'histoire de la musique, la lecture du livre onzième n'en sera pas moins d'une très-grande utilité pour ceux qui auront étudié les livres précédents : l'histoire de l'art se lie aux préceptes et fort souvent les éclaire. Quelquefois même les règles paraissent complètement inintelligibles dans leur application, parce que l'on ignore quels éléments ont présidé à leur formation, quels temps et quelles circonstances les ont rendues utiles ou nécessaires. Il importe donc d'en prendre au moins une idée générale, et tel est le but des documents réunis dans ce livre dont le douzième, consacré à la bibliographie, sera la suite immédiate et le complément indispensable.

Quoique rien ne se fasse, dans les arts, subitement et sans préparation, et que toutes les découvertes y soient amenées d'une manière tellement graduée qu'elle est presque insensible, cependant, il y a des temps où des observations accumulées et des besoins généralement sentis, conduisent des hommes plus heureusement organisés ou placés dans des circonstances plus favorables, à saisir des rapports plus étendus, à créer des méthodes plus puissantes, dont la supériorité, reconnue généralement, donne, au bout d'un certain temps, une direction nouvelle aux idées et aux habitudes de la masse entière. Ces moments rares, mais qui cependant se renouvellent de temps à autre, sont ce que l'on nomme époques. Elles sont plus ou moins remarquables, selon qu'elles ont pour objet un point plus ou moins important. Quel qu'en soit le nombre, et quel que soit le sys-

tème d'idées dont il soit question, elles peuvent toujours se ramener à quelques-unes d'entr'elles, que l'on regarde comme principales et que l'on désigne par le terme d'âges.

On peut, dans l'histoire de la musique comme dans celle des arts, des sciences et de la littérature distinguer cinq âges, savoir :

Origine et formation,
Développement,
Perfectionnement,
Permanence,
Déclin.

Dans l'espèce dont il s'agit, l'état des choses paraît appartenir au quatrième âge, sinon au cinquième, mais nous ne traiterons pas cette question, afin qu'on ne puisse nous reprocher de nous être érigés en arbitres, et de nous être ingérés d'apprécier le mérite de ceux que la postérité seule a droit de juger.

Nous aurons donc à nous occuper surtout des trois premiers âges de la musique. Nous ne parlerons pas de la musique des Égyptiens, des Hébreux, des Ethiopiens, des Arabes, des Chinois et des Hindous ; ce que l'on en sait n'offrant qu'un faible intérêt quant à sa liaison avec le système moderne. Nous passerons tout de suite à la musique des Grecs, qui fut aussi celle des Romains. Arrivés à ce point, nous verrons comment de la musique des Grecs se forma graduellement le système moderne actuellement en usage.

Nous examinerons successivement les progrès les plus marquants de l'art dans les trois écoles italienne, allemande et française. Arrivés à l'époque où nous vivons, nous retracerons quelques faits qui lui appartiennent ; laissant au lecteur le soin de se former lui-même une opinion. C'est alors que nous payerons à notre maître chéri, le juste tribut de regrets que sa perte récente a laissé dans le cœur non-seulement de ceux qui l'ont connu, mais encore de tous ceux qui aiment réellement les arts, qui s'honorent de les cultiver, et ne changent pas la grande scène où ils se produisent en une arène ouverte aux ignobles et aux basses rivalités.

Toute la partie de ce livre antérieure aux premières années du dix-neuvième siècle, avait été par Choron placée en tête du *Dictionnaire des Musiciens* de F. Fayolle, sous le titre de *Sommaire de l'Histoire de la Musique*.

Nous redonnons ce travail, imprimé pour la première fois en 1809 ; nous avons fait quelques additions dans le texte, mais sans les indiquer pour ne pas couper désagréablement ce discours, et nous avons conduit l'histoire de la musique jusqu'à ces derniers temps.

PREMIÈRE SECTION.

MUSIQUE DE L'ANTIQUITÉ OU ORIGINE ET FORMATION DU SYSTÈME MODERNE.

Ainsi que tous nos autres arts, notre musique nous vient en partie des peuples qui nous ont précédés, et, comme on dit que notre langue n'est qu'une corruption ou dérivation de celle des Grecs et des Romains, de même on peut dire que notre musique n'est qu'une corruption ou dérivation de celle de ces mêmes peuples, qui, probablement, devaient aussi la leur à quelques peuples plus anciens. Je ne veux cependant pas dire, par-là, que si les Grecs et les Romains n'eussent pas existé, nous n'eussions pas eu de langue, ni d'arts, ni de musique, comme quelques personnes semblent en être persuadées. La nature donne à tous les hommes les mêmes facultés; mais, en supposant que toutes les races en soient douées au même degré, ce qui paraît fort douteux, toutes ne sont pas placées dans des circonstances également propres à leur développement: et s'il arrive qu'une race tardive vienne se mêler avec une race plus avancée, il se forme nécessairement de ce mélange des systèmes mixtes dans toutes les parties des connaissances humaines. C'est précisément ce qui est résulté en Europe des invasions qu'y opérèrent, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, les peuplades entières de barbares qui vinrent inonder les provinces de l'empire romain. Comment s'est accompli ce mélange, et qu'en est-il résulté? voilà l'importante question qu'une plume habile doit traiter dans le plus grand détail, mais que la brièveté de cet écrit nous permet seulement d'ébaucher.

Dans l'origine et la formation du système moderne, on peut reconnaître quatre époques principales, l'antiquité: l'introduction du chant dans les églises chrétiennes, les constitutions ambrosienne et grégorienne, l'irruption des barbares. Nous allons les parcourir successivement.

CHAPITRE PREMIER.

DE L'ANTIQUITÉ.

Quoiqu'il nous reste un assez grand nombre d'ouvrages sur la musique des anciens, l'obscurité qui règne dans ces écrits, les contradictions qui les divisent, et surtout le défaut de modèles, c'est-à-dire d'un nombre suffisant de pièces de pratique que nous puissions reproduire par la voix et les instruments telles qu'elles étaient exécutées, font que nous n'avons pas jusqu'à ce moment de notions très-claires et bien arrêtées sur cette matière.

Au rapport d'Aristide Quintilien, qui nous en a laissé le traité le plus complet sur la musique des anciens Grecs, les uns la définissaient : *la science du chant et de tout ce qui y est relatif* ; d'autres, *l'art contemplatif et actif du chant parfait et organique* ; d'autres : *l'art du beau dans les voix et les mouvements*. Quant à lui, il regarde la définition suivante comme la plus parfaite : *la science du beau dans les corps et les mouvements* ; γνώσις τοῦ πρέποντος ἐν σώμασι καὶ κινήσεσιν. Voilà une définition bien générale ; c'est peu de chose encore en comparaison de quelques autres, d'après lesquelles la musique n'est rien moins que la science universelle. Cependant l'auteur, s'humanisant ensuite, daigne la réduire à l'étude de la voix chantante et des gestes qui l'accompagnent. Pour donner une idée de sa doctrine, nous rapportons ici ses principales divisions, formant le tableau suivant ; nous y joindrons quelques observations.

Tableau des principales divisions de la musique, selon Aristide Quintilien.

MUSIQUE	Contemplative.	Naturelle.	{ Générale. Arithmétique.	{ Sons. Intervalles. Systèmes. Genres. Tons. Mutations.
		Artificielle.	{ Harmonique.	
	Active ou éruditive.	Usuelle.	{ Rhythmique. Métrique.	
		Énonciative.	{ Mélopée. Rhythmoquée. Poesie. Organique. Odique. Hypocritique.	

L'auteur divise la musique en contemplative et en active. L'une pose les principes et en recherche les causes ; l'autre en fait l'application et l'emploi. Ce qui nous intéresse seulement de ce tableau est la subdivision de la musique *contemplative*, que l'auteur nomme *artificielle*, laquelle traite de l'harmonie, du rythme et du mètre, et à laquelle il consacre le premier livre de son traité. On remarquera que, par le mot d'harmonie, sur le sens duquel tous les auteurs sont d'accord, les anciens entendaient ce que nous nommons intonation ou arrangement des sons du système. Cela posé, ils distinguaient les trois genres que nous connaissons, c'est-à-dire le genre diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Le genre diatonique était compris dans un espace de deux octaves et demie, placées depuis le *la* au-dessous de notre clef de *fa*, *fig. 1*, planches du liv. XI, jusqu'au *ré* de la cinquième ligne, en clef d'*ut*, première ligne, *fig. 2*, ce qui est l'étendue de la voix des hommes ; il contenait donc dix-huit cordes, qui portaient des noms fixes.

L'exemple, *fig. 3*, fait voir comment ces cordes, à partir de la deuxième, étaient distribuées en tétracordes, c'est-à-dire, assemblages de quatre cordes, marchant par un demi-ton et deux tons.

A présent on concevra que chacune d'elles pouvait être la finale d'un chant, ce qui donnait autant de modes, et chaque mode était supérieur ou inférieur, selon que le chant s'étendait entièrement au-dessus de la note, on selon qu'elle en occupait le milieu. Chaque note était représentée par un signe particulier, selon le mode et selon le genre. Il faut observer que le genre introduisait un grand nombre de nouvelles cordes, représentées elles-mêmes par des signes différents, selon chaque mode, ce qui rendait cette nomenclature excessivement nombreuse.

Les caractères de la musique grecque étaient tirés des vingt-quatre lettres de l'alphabet, qui, placées verticalement, horizontalement, retournées ou tronquées, fournissaient cent vingt-cinq caractères différents, lesquels diversifiés encore selon qu'ils étaient employés pour les voix ou pour les instruments et selon celui des quinze modes, et celui des trois genres diatonique, chromatique ou enharmonique dans lequel ils entraient, produisaient jusqu'à *seize cent vingt* caractères de musique. Toutefois les recherches du savant Perne, paraissent avoir démontré que cette masse vraiment effrayante de signes pouvait se réduire de beaucoup ; l'auteur que nous citons pense que les cent vingt-cinq signes que les interprètes semblent avoir pris plaisir à multiplier peuvent être réduits d'abord à quatre-vingt-dix caractères dont moitié pour les voix et moitié pour les instruments ; il

croit que de ces quatre-vingt-dix signes, quarante-quatre pouvaient suffire dans la pratique ordinaire, vingt-deux pour les voix et autant pour les instruments ; enfin, comme ces quarante-quatre signes usuels marchaient ordinairement accouplés l'un à l'autre, il remarque avec raison que l'œil s'habitua à considérer chaque paire comme une seule et même note, ce qui réduisait le total à vingt-deux.

Quant au rythme et au mètre, on a cru jusqu'à présent qu'ils étaient subordonnés à ceux de la poésie ; ils sont marqués dans quelques manuscrits par un petit nombre de signes fort simples.

A l'égard de la composition musicale, il est presque certain qu'elle se réduisait à la mélodie ou composition du chant ; car les auteurs anciens ne parlent jamais de composition qu'en traitant cette partie, et il est impossible de rencontrer chez eux un seul précepte relatif à l'emploi des intervalles, comme harmoniques, ni même un passage qui prouve clairement qu'ils en fissent usage en cette sorte. On peut donc conclure que notre harmonie était inconnue aux anciens, et l'on en sera encore plus convaincu, si l'on fait attention que nous connaissons, de la manière la plus positive, l'origine et les progrès de cet art ; et c'est ce que fera voir la suite de ce précis.

CHAPITRE II.

PREMIERS SIÈCLES DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

La musique, très-cultivée chez les Grecs, fut chez les Romains très-méprisée sous la république, puis très-estimée sous le règne des premiers empereurs ; et nous voyons même que plusieurs d'entre eux, entr'autres Caligula et Néron, se piquèrent d'y exceller, et en disputèrent le prix. *Quel dommage de tuer un si bon musicien !* disait ce dernier, prêt à se poignarder pour échapper au supplice qui le menaçait. On sait qu'il entretenait à ses frais cinq mille musiciens. Après sa mort, ils furent tous chassés de la ville, et la musique qui, sous son règne, avait joui du plus haut éclat, éprouva un déclin sensible.

Ce qu'il nous importe surtout de remarquer, c'est l'influence qu'exerça sur elle l'admission que lui donnèrent dans les cérémonies de leur culte les premiers chrétiens, par qui nous a été transmis ce qui nous reste de la musique des an-

ciens. On sait que, dans leurs assemblées, ils chantaient en commun toutes les parties de la liturgie, c'est-à-dire les hymnes, les psaumes, etc. Ces chants ne pouvaient être que fort simples, étant destinés à être dits en chœur, sans préparation, par des personnes qui, la plupart, n'avaient aucune teinture de musique, et qui, d'ailleurs, faisaient profession en toutes choses de la plus parfaite simplicité. Une autre cause qui contribua à dénaturer l'ancienne musique grecque, fut l'application que l'on en fit, pour la première fois sans doute, à une prose demi-barbare ou à des vers qui étaient encore plus mauvais. Il résulte de là que la musique qui n'avait de rythme que celui du discours n'en conserva qu'une faible apparence, et le plus souvent se traîna, à pas lents et égaux, sur un langage sans harmonie. Néanmoins, dans cet état de dégradation, elle conserva encore des règles constitutives et une certaine variété dans les tours et le caractère, qui la rendait susceptible d'être appliquée à des pièces de différents genres.

CHAPITRE III.

CONSTITUTION DU CHANT ECCLÉSIASTIQUE.

SAINT AMBROISE, SAINT GRÉGOIRE.

On ne sait point au juste quel fut l'état de la musique durant les quatre premiers siècles de l'église. Les principes étaient toujours les mêmes; si l'on en juge d'après un traité que nous a laissé saint Augustin, mais il paraît que la pratique du chant ecclésiastique tomba dans un grand désordre, et ce fut là ce qui porta saint Ambroise, archevêque de Milan, qui vivait vers la fin du quatrième siècle, à lui donner une constitution fixe. Ces deux saints docteurs étaient, ainsi que l'attestent leurs œuvres, très-grands amateurs, et nous possédons même dans l'église latine une pièce que l'on dit être de leur composition, musique et paroles, qui, de tout temps, a eu un succès dont se glorifieraient les chefs-d'œuvre des plus habiles mattres; c'est le célèbre cantique du *Te Deum*. Du reste, on ne sait pas précisément en quoi consistait la constitution ambrosienne. Si l'on examine le chant du diocèse de Milan, on n'y trouvera pas de différence sensible avec celui du reste de l'église. Il paraît cependant que saint Ambroise lui avait laissé quelque rythme, mais saint Grégoire pape, qui vint environ deux cents

ans après lui, acheva de le lui enlever. Ce pontife donna au chant de l'église, la constitution que nous avons exposée dans notre huitième livre. Nous ne répéterons pas ce que nous avons dit alors, et nous observerons seulement que, dans la vue de simplifier, saint Grégoire, aux notes grecques, si compliquées, substitua les lettres romaines. Il désigna par A, B, C, D, E, F, G, les sept notes de l'octave la plus grave, qui commence en *la* : au-dessus de la première ligne de la clef de *fa*, et par *a, b, c, d, e, f, g*, celles de l'octave supérieure ; par les mêmes lettres redoublées, celle de la troisième octave. Il s'occupa aussi de la confection du rituel, qu'il composa de pièces choisies dans les meilleurs restes de l'antiquité, et, de tout ce travail, il forma le système connu sous le nom de chant romain ou chant grégorien, qui subsiste encore aujourd'hui tel qu'il l'a établi sauf les altérations nombreuses, les interpolations de mauvais goût, les erreurs des copistes qui ont certainement apporté des changements notables aux mélodies recueillies par le pape Grégoire. Du reste, il est fort à croire que ce pontife n'exécuta pas ces travaux par lui-même, mais y employa des musiciens de son temps, ce qui n'ôte rien à sa gloire et prouve au contraire son bon goût et son grand sens. Non content d'avoir formé un corps de doctrine, il prit les moyens de le maintenir et de le propager, par l'établissement d'une école où l'on élevait à la science du chant de jeunes orphelins, et qui servait à fournir des chanteurs aux diverses églises de la chrétienté.

CHAPITRE IV.

INVASION DES BARBARES.

Pour continuer l'histoire de la musique, il est nécessaire de faire entrer sur la scène les peuples qui vont y jouer maintenant le principal rôle. Longtemps avant l'époque dont nous venons de parler, ou, pour mieux dire, dès le temps de la république, et pendant toute la durée de l'empire romain, diverses nations barbares avaient essayé de faire des irruptions sur son territoire. Tant qu'elles rencontrèrent un gouvernement sage et vigoureux, leurs tentatives furent inutiles ; mais lorsque, avec les enfants de Théodose, la sottise et la lâcheté furent montées sur le trône, ces peuples ne trouvant plus que de faibles obstacles inondèrent les pro-

vinces de l'empire qui bientôt devinrent leur domaine. Dès les premières années du cinquième siècle, les Goths ravagèrent l'Italie; Rome fut prise et saccagée par Alaric. Les Vandales traversèrent les Gaules et l'Espagne, et pénétrèrent jusqu'en Afrique; les Huns en Italie, et les Francs, sous la conduite de Pharamond, s'emparèrent en 493 du nord de la Gaule que ses successeurs possédèrent bientôt toute entière. En 476, Odoacre, roi des Hérules, renverse l'empire d'Occident. Bientôt après, il est pris et tué dans Ravenne, par Théodoric, qui fonde en 493, le royaume des Goths d'Italie.

On pense bien que, au milieu de toutes ces révolutions, les arts durent être entièrement oubliés. La musique souffrit comme tous les autres, et lorsque, au commencement du sixième siècle, tout l'empire d'Occident fut devenu barbare, elle se trouva réduite au chant de l'église et aux chants nationaux de ces peuples; mais les Goths d'Italie cultivèrent les arts et prirent les mœurs des peuples qu'ils avaient subjugués. L'école romaine de musique brilla dès-lors d'un assez vif éclat, et, vers le même temps, nous voyons Clovis, roi des Français, demander un musicien à Théodoric qui, désirant lui complaire, lui envoie le chanteur Acorède, choisi sur son invitation, par le savant Boèce auquel nous sommes redevables d'un ouvrage important, sur la musique, et qui fut depuis indignement jeté dans les fers et décapité par ordre du même Théodoric. *A la venue de ce musicien et joueur d'instruments, dit Guillaume du Peyrat, dans ses Recherches sur la chapelle du roi, les prêtres et chantres de Clovis se façonnèrent et apprirent à chanter plus doucement et plus agréablement, et ayant appris à jouer des instruments, ce grand monarque (c'est toujours du Peyrat qui parle), s'en servit depuis pour le service divin, ce qui a continué sous ses successeurs et jusqu'au déclin de sa lignée, que la musique a toujours été en usage à la cour de nos premiers rois.*

Le chant romain fut de même introduit en Angleterre par le moine Augustin, que saint Grégoire y envoya vers l'an 590 pour y prêcher la religion; et, plus tard, il fut porté en Allemagne par Boniface de Mayence, qui est regardé comme l'apôtre de ce pays.

Mais, chez ces divers peuples, le goût national ne tarda pas à corrompre et à dénaturer la pureté primitive du chant romain. Nous en avons la preuve, en ce qui concerne la France, par le récit, inséré dans les *Annales des Francs*, d'un fait arrivé sous Charlemagne. Ce prince étant venu à Rome, en 787, pour y célébrer les fêtes de Pâques, il s'éleva, durant son séjour en cette ville, une querelle entre les chantres romains et les chantres français; ceux-ci préten-

daient chanter mieux que les premiers, qui, au contraire, les accusaient d'avoir corrompu le chant grégorien. La dispute ayant été portée devant l'empereur : *Déclarez-nous*, dit ce prince à ses chantres, *quelle est la plus pure de l'eau que l'on prend à la source même ou de celle que l'on prend au loin dans le courant ? Celle de la source*, répondirent les chantres. *Eh bien !* dit le roi, *remontez donc à la source de saint Grégoire, dont vous avez évidemment corrompu le chant*. Alors ce prince demanda au pape des chantres pour corriger le chant français, et le pape lui en donna deux très-instruits, nommés Théodore et Benoît, avec des antiphonaires notés par saint Grégoire lui-même, ou du moins de son temps. De ces deux chantres, le roi en plaça un à Soissons, l'autre à Metz, ordonnant à tous les chantres français de corriger leurs livres, et d'apprendre d'eux à chanter, ainsi qu'à s'accompagner des instruments; ce qui s'exécuta avec plus ou moins de succès, tant à cause de l'entêtement que de l'incapacité d'un grand nombre de chantres français. Néanmoins, le chant romain, établi en France par Charlemagne, y subsista assez généralement jusqu'au commencement du dix-huitième siècle. Vers cette époque, la plupart des évêques français se mirent en tête de réformer leur liturgie, et par conséquent leur chant. Cette opération réussit, quant au chant, de la manière la plus pitoyable. Confiée presque partout à des gens sans goût et ignorants, et même, en certains endroits, à de mauvais maîtres d'école, on substitua à l'ancien chant romain des plains-chants maussades et insipides, qui, la plupart, n'ont du chant que le nom. Il aurait été fort à désirer que l'autorité compétente ne souffrît pas cette barbarie, et que quelqu'un des papes qui se sont succédé depuis cette époque, remît en vigueur la bulle du pape Urbain VIII, qui prescrivait l'unité liturgique dans toute la chrétienté. Je crois qu'il y aurait à gagner sous tous les rapports, car les anciennes paroles de la liturgie romaine sont infiniment supérieures pour leur simplicité et le sentiment religieux qu'elles inspirent et qu'elles communiquent à ceux qui savent les comprendre, à toutes ces hymnes prétentieusement antithétiques, dont sont remplis les livres de tous nos diocèses. Pour ce qui est de la musique, il n'est pas un homme de goût qui ne doive désirer de voir le plain-chant romain substitué à ces compositions difformes, et pour toujours rétabli dans des droits qui n'eussent jamais dû lui être enlevés.

Ce fut vers le même temps, c'est-à-dire sous le règne de Pépin, père de Charlemagne, que l'on commença à voir des orgues en Occident. En 757, l'empereur d'Orient (Constantin Copronyme) en envoya un à ce prince, qui en fit

présent à l'église de Saint-Corneille, de Compiègne. L'usage ne tarda pas à s'en répandre dans toutes les églises de France, d'Italie et d'Angleterre. Cet instrument était alors bien peu étendu, puisqu'il était borné au seul jeu de *la ré-gale*, qui même n'existe plus que dans certains vieux instruments délaissés; mais son introduction n'en est pas moins remarquable, à raison de l'influence qu'il a exercée sur les progrès de l'art, comme on va le voir incessamment.

DEUXIÈME SECTION.

SYSTÈME MODERNE ET SON DÉVELOPPEMENT.

Nous venons d'indiquer comment le mélange des notions musicales des peuples barbares avec les restes de la musique des Grecs avait donné naissance au système moderne : nous allons voir maintenant s'opérer graduellement le développement de ce système. Ce développement peut se rapporter à trois époques principales : 1^o la création de la gamme et de la notation moderne ; 2^o l'invention du rythme moderne ; 3^o la fixation des valeurs et du contre-point. A ces mêmes époques se rapportent l'origine et les progrès de la composition , c'est pourquoi nous les traiterons simultanément , selon le plan que nous nous sommes tracé.

CHAPITRE PREMIER.

INVENTION DE LA GAMME. — ORIGINE DU CONTRE-POINT.

L'établissement de la gamme suppose un certain degré d'avancement dans le système , de la même manière que celui de l'alphabet suppose l'existence de la langue. Nous faisons cette remarque pour que l'on ne confonde pas l'une avec l'autre, ce qui pourroit très-bien arriver.

Ce fut dans le commencement du onzième siècle (en l'an 1022) que l'échelle musicale prit la forme qu'elle a conservée jusqu'à ce jour. Cette révolution est principalement due à Guido, bénédictin du monastère de Pomposa, né vers 990, à Arezzo, petite ville de Toscane ; ce qui l'a fait nommer vulgairement parmi nous Guy d'Arezze. Pour apprécier au juste ce que l'art doit à cet homme célèbre, il faut se rappeler ce que nous avons dit concernant les tétracordes des Grecs et la forme de saint Grégoire, et savoir que, dans l'espace de temps qui s'écoula depuis la mort de ce pontife jusqu'à l'époque dont nous parlons, il avait été fait plusieurs tentatives pour améliorer la notion musicale.

On conçoit, en effet, que des lettres placées sur les syllabes, pour indiquer les sons, ne parlant que faiblement à l'imagination, on dut chercher des moyens de les rendre plus significatives. Celui qui se présentait le plus naturellement était de placer ces lettres à des degrés de hauteur analogues à ceux d'élévation et d'abaissement de la voix, et de marquer ces degrés d'une manière plus précise, au moyen de lignes parallèles. Tel était le moyen que l'on employait avant Guido, et qu'il ne fit que simplifier et régulariser.

En effet, au lieu de répéter la lettre, Guido se contenta de l'écrire au commencement de la ligne, et chaque fois que la lettre revenait, il marquait un point sur la ligne. Peu après, il simplifia encore, en plaçant des points dans l'intervalle des lignes; et, se servant ainsi de ces intervalles pour désigner des degrés, il réduisit l'étendue de la portée, qui devint par là plus facile à saisir. Outre cela, Guido, au système ancien, ajouta une corde au grave répondant au *sol*, qui occupe la première ligne de la clef de *fa*; il la désigna par le gamma des Grecs, et c'est de ce signe que la série des sons du système prit le nom de gamme. A ces inventions il en joignit encore une autre : ce fut de compter par hexacordes au lieu de compter par tétracordes, et de désigner par les syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, l'hexacorde majeur sur quelque degré du système qu'il soit placé; ce qui est la base de sa méthode de solmisation, que je n'entreprends pas d'expliquer ici.

Voilà à peu près l'objet des travaux de Guido, relativement au perfectionnement du système; il n'est même pas absolument démontré qu'il ait eu le mérite des inventions que nous venons d'exposer; mais un service bien important qu'il rendit fut de faire une révision générale de l'antiphonaire et du missel de saint Grégoire. On lui attribue aussi, mais sans aucun fondement, l'invention du contre-point. Il est vrai qu'il est un des premiers écrivains qui en aient parlé, mais il n'en est point l'inventeur. Cet art, alors peu avancé, était né quelque temps avant lui, et voici quelle fut son origine.

Nous avons dit, il y a quelques moments, que l'orgue, introduit en France vers l'an 757, se répandit bientôt dans toutes les églises d'Occident. L'usage s'établit aussitôt d'en accompagner le chant. Cet accompagnement se fit d'abord à l'unisson; mais la facilité qu'il procurait de faire entendre plusieurs sons à la fois, fit remarquer que, parmi les diverses unions de sons, il s'en trouve d'agréables à l'oreille. Une des premières dont la douceur se fit remarquer, fut la tierce mineure; aussi l'employa-t-on, mais seulement dans les terminaisons, comme on le voit dans l'exemple, *fig. 3*,

liv. XI, et cette méthode fut ce qu'on nomma *organiser*. Il y en avait plusieurs autres manières ; telle était celle de placer l'orgue en tenue au-dessous du chant, ou de le faire marcher en quarte au-dessous ou en quinte au-dessus, et quelquefois des deux manières ensemble, ce que l'on appelait *organisation double*.

De l'orgue, cette méthode passa aux voix ; de là, vinrent les termes de *discant*, *déchant* ou *double chant*, de *triple*, *quadruple*, de *médius*, de *motet*, de *quintoyer*, de *quarter*, etc., qui tous précédèrent celui de *contre-point*. Une suite non interrompue d'écrivains, antérieurs à Guido, tels que Notker, Remi d'Auxerre, Hucbald, Odon de Cluny, attestent l'origine et les progrès de cet art, et démontrent historiquement qu'il est d'une invention moderne, et qu'il était entièrement inconnu aux anciens. Leurs écrits, ainsi que ceux de Guido et de J. Cotton, son commentateur, sont renfermés dans la précieuse collection que le prince abbé Martin Gerbert a publiée, sous le titre de *Scriptores ecclesiastici, potissimum de musica sacra*, etc. Voyez dans le livre suivant l'article qui concerne cet ouvrage.

CHAPITRE II.

NAISSANCE DU RHYTHME MODERNE.

Comme le plain-chant va toujours par notes égales, et que, jusqu'au temps dont nous parlons, c'était la seule musique qui eût attiré l'attention des savants, ils n'avaient fait aucune mention du rythme, parce qu'il était tellement nul qu'il ne pouvait être l'objet de la spéculation ; mais alors, soit que la musique vulgaire, qui portait un rythme plus marqué, eût pris quelque nouveau degré d'importance, soit que l'on eût senti la nécessité de la mesure pour faire marcher ensemble l'orgue et les diverses parties de chant, on commença à s'occuper de cet objet.

Le premier qui ait écrit sur cette matière est *Franco*, nommé par les uns *Franco de Cologne*, par d'autres *Franco de Paris*. Cet auteur, dont la patrie est, comme on le voit, incertaine, était, à ce que l'on croit, scholastique de la cathédrale de Liège en 1066, c'est-à-dire en l'année où Guillaume, duc de Normandie, à la tête de quelques Français, conquît l'Angleterre, et porta dans ce pays, encore barbare, le germe des mœurs et de la civilisation, il vivait encore en 1083. Avant

Franco, on avait déjà fait, ainsi qu'il le déclare lui-même, plusieurs tentatives ; mais il fut, à ce qu'il paraît, le premier qui rédigea en un corps de doctrine les règles établies avant lui, les étendit, les corrigea, et mérita d'être regardé, sinon comme l'inventeur, du moins comme le premier auteur classique en cette matière, et d'être la source où puisèrent pendant longtemps, ceux qui écrivirent après lui.

L'ouvrage de Franco, portant le titre suivant : *Franconis musica et cantus mensurabilis*, est inséré tout entier dans le recueil de Gerbert. Il contient une introduction et treize chapitres ; les dix premiers, excepté le second, sont relatifs au rythme ; le second et les trois derniers sont relatifs au *déchant*. Sans en faire l'analyse détaillée, j'essaierai de donner une idée suffisante de sa doctrine.

La musique mesurée, qu'il met bien au-dessous de la musique plane, est, dit-il, un chant mesuré par des temps longs et brefs ; ces temps peuvent être exprimés par la voix ou par les silences. Les détails où il entre ensuite font voir clairement que c'est à l'orgue et à l'organisation que cette musique doit son origine. Il distingue trois degrés de durée : la longue, la brève et la semi-brève. La longue peut être parfaite, imparfaite ou double. Elle est parfaite quand elle vaut trois temps ; car, dit ce pieux docteur, le nombre trois est le plus parfait, parce qu'il est l'emblème de la Sainte-Trinité ; elle est imparfaite, lorsqu'elle vaut deux temps ; quant à la double, cela s'entend de soi-même. La brève est également de deux espèces, qu'il ne décrit pas. La semi-brève est majeure ou mineure. Quant aux figures de ces notes, on les voit, *fig. 5, pl. 1, liv. XI*. La longue se marque par un point carré accompagné d'une queue ; la double longue par le même point redoublé et également avec une queue ; la brève, par le point carré sans queue ; la semi-brève, par le même point dont les angles sont prolongés en forme de losange.

Outre leurs valeurs propres, elles en ont un grand nombre d'accidentelles, que pour abrégé nous ne décrirons pas. Il donne aussi le signe des pauses relatives. Il distingue ensuite cinq modes ou éléments de rythme ; le premier, qui ne contient que des longues ou une longue suivie d'une brève ; le second, dans lequel la longue est précédée d'une brève ; le troisième, composé d'une longue et de deux brèves ; le quatrième, de deux brèves et d'une longue ; et, enfin, le cinquième, de deux demi-brèves et de deux brèves.

Voilà les éléments de sa rythmopée. Quant au *déchant*, il le définit l'union de plusieurs mélodies concordantes entre elles, et composées de diverses figures : il en distingue quatre espèces ; le *discant* simple ; le *prolat* (*prolatus*) ; le *tronqué* (*truncatus*), qui admet les *hoquets* et le *discant copulé*. A ces

quatre espèces : conviennent les *consonnances* et les *dissonnances*. Les consonnances sont de trois espèces : *parfaites*, *imparfaites*, *moyennes*. La première espèce contient celles dont les sons semblent se confondre, telles sont l'octave et l'unisson ; la seconde, celles dont les sons se distinguent fortement, telles sont la tierce majeure et mineure ; la *consonnance* moyenne renferme la quinte et la quarte. Les *dissonnances* sont de deux espèces : parfaites et imparfaites ; les premières sont le demi-ton, le triton, la tierce majeure et mineure. Franco parle ensuite de l'usage des consonnances : il en donne les règles, mais elles sont difficiles à comprendre, à cause de l'imperfection des exemples. On y aperçoit néanmoins un progrès sensible, et l'on y remarque surtout l'usage de la sixte majeure ou mineure entre deux octaves ; c'est le premier exemple qu'en présente l'histoire de l'art. V. fig. 6, Pl. 1 liv. XI.

Après Franco la musique sembla demeurer au même point, surtout quant à l'harmonie, pendant plus d'un siècle ; ce qu'il faut attribuer aux immenses distractions qu'occasionnèrent en Europe les croisades, qui eurent lieu à cette époque. Nous ne ferons donc que nommer, en passant, Walter Odington, bénédictin d'Evesham, en Angleterre, qui vivait en 1240, et dont l'ouvrage de *speculatione musicae* ne renferme qu'un commentaire de la doctrine de Franco, enrichi de quelques développements relatifs à la mesure. Il faut en dire autant du livre de Robert de Handlo, autre écrivain anglais, intitulé : *Regulae cum maximis magistri franconis, cum additionibus aliorum musicorum, compilatae a R. de H.*, en date de l'année 1326 ; mais, pour donner une idée de la composition de ce temps, nous citons, fig. 7, du livre XI un exemple tiré d'un manuscrit du treizième siècle.

Ce *déchant* est fait sur cette règle, alors en vigueur : *Quisquis veut déchanter... il doit regarder si le chant monte ou avale. Se il monte, nous devons prendre la double note ; se il avale, nous devons prendre la quinte note.*

Nous trouvons, à la fin de ce siècle, un commentateur de Franco, plus intéressant que les autres, et qui peut même, à quelques égards, être cité comme inventeur : C'est Marchetti, de Padoue, auteur de plusieurs ouvrages, dont l'un, qui traite de la musique plane, est daté de Vérone, 1274. Il paraît qu'il le rédigea fort jeune ; car on a de lui, sur la musique mesurée, un autre livre qui est dédié à Robert, roi de Naples, et ce prince régna de 1309 à 1344. La lecture de ces écrits fait voir, qu'à cette époque, on avait admis un nouveau degré de subdivision, et qu'aux trois valeurs, on en avait ajouté une quatrième : la minime qui est notre blanche. Le *déchant* avait aussi fait quelques pas ; on y

trouve les premiers passages chromatiques qui aient été pratiqués : on les voit dans les exemples, *fig. 8*, planches du livre XI. L'auteur en donne la théorie, et traite du genre chromatique et enharmonique avec assez d'étendue. Enfin, il devient évident que l'art a éprouvé un avancement sensible.

Cette remarque est confirmée par la lecture des écrits de Jean de Muris, docteur de Sorbonne, qui paraît être né en Normandie, vers 1300, mais avait passé la plus grande partie de sa vie à Paris, ce qui fait que quelques-uns l'ont cru Parisien ; c'est sans fondement que d'autres l'ont dit Anglais. Il a dû prolonger son existence jusque vers 1370. Il a pendant longtemps été regardé comme l'auteur de toutes les inventions que nous venons de décrire, particulièrement de celle du rythme et de la figure des notes ; et probablement il aurait encore cette réputation, si les recherches de Gerbert et du docteur Burney ne nous avaient donné des notions plus exactes. Il paraît même qu'il a peu avancé la notation musicale ; mais on lui doit beaucoup du côté de l'harmonie. C'est dans ses écrits que l'on trouve, pour la première fois, la défense de faire deux consonnances parfaites de suite par mouvement semblable, et une foule d'autres préceptes, sur la succession des intervalles que l'on suit encore aujourd'hui. On y trouve, pour la première fois, le terme de *contre-point* au lieu de celui de *déchant*. Il paraît, qu'à cette époque, il régnait une fermentation singulière en cette partie, car ce docteur se plaint des variations continues que l'art éprouvait ; et, dans le même temps, c'est-à-dire en l'année 1322, le pape Jean XXII donna une bulle pour défendre dans les églises l'emploi du déchant, tel qu'on le pratiquait alors, et qui avait dégénéré en abus par suite de l'emploi de certaines formes, et de la manière molle et inconvenante des chanteurs qui semblaient ne plus reconnaître de principes. Ce pape déterminait par cette même bulle la manière de déchanter et fixait les formules harmoniques permises à l'église. Jean de Muris eut, ainsi que Franco, plusieurs commentateurs : Philippe de Vitry, dont on n'a retenu que le nom, et Prodoscimo de Beldomando, de Padoue, qui professait en cette ville vers l'an 1422, mais dont les écrits ne sont pas connus.

Il existe jusqu'à ce jour dans l'histoire du contre-point une lacune immense, qui s'étend depuis le treizième jusqu'à la fin du quinziesième siècle. On croit communément qu'il ne subsiste aucun vestige des compositions de cette époque. Il paraît que l'histoire manuscrite de la musique, par don Castiaux, renfermait d'utiles renseignements sous ce rapport. Ce manuscrit qui appartenait à la Bibliothèque royale de Paris, a

été volé il y a peu d'années (1). M. Perne avait longtemps espéré de remplir cet intervalle et avait préparé dans ce but divers travaux qui n'ont pas été publiés et qui même n'ont jamais été définitivement rédigés.

CHAPITRE III.

FIXATION DU SYSTÈME DES VALEURS ET DES PRINCIPES DU CONTRE-POINT.

Ce fut vers la fin du quatorzième siècle que l'on commença à abandonner les pieds rythmiques déterminés par Franco, et à introduire, dans la mesure, autant de sons que pouvaient en fournir les divers ordres de subdivision des temps. Il fallut de nouvelles figures pour représenter ces nouvelles valeurs : cette création eut lieu à la fin du quatorzième et au commencement du quinzième siècle. Ce n'est pas que nous en trouvions des traces dans les écrivains de cette époque ; il ne paraît pas que Prodoscimo, qui écrivait en 1412, en fasse mention ; mais nous trouvons l'institution entièrement formée et régularisée dans les auteurs plus modernes, et particulièrement dans Jean Tinctor ou Teinturier, qui fut d'abord maître de chapelle du roi de Naples Ferdinand, puis chanoine et docteur à Nivelles, en Brabant, et qui, par conséquent, vivait dans la seconde moitié du quinzième siècle. Cet auteur a laissé plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque le premier dictionnaire de musique qui ait été fait. Il l'a publié sous le titre *Definitorium terminorum musicæ*, et j'observe que c'est le meilleur titre que l'on puisse donner à un dictionnaire : ces sortes d'ouvrages devant être simplement des recueils de définitions, et non des traités alphabétiques.

La doctrine exposée dans J. Tinctor se trouve beaucoup mieux développée dans les ouvrages de Franchino Gafforio. Cet écrivain, né à Lodi, le 14 janvier 1451, et nommé, en 1484, maître de chapelle de la cathédrale de Milan, et professeur de l'école publique de musique fondée en cette ville par L. Sforce, fait une véritable époque dans l'histoire de

(1) Voyez dans le livre suivant, la bibliographie des histoires de la musique à l'article don Caffiaux.

l'art, autant par l'étendue que par la stabilité de sa doctrine. Des cinq ouvrages qu'il a laissés, ou qui nous sont parvenus, le plus important est celui qui porte le titre : *Practica musice*, imprimé à Milan en 1496, et l'un des premiers traités de musique qui aient été publiés par la voie de l'impression. Il est divisé en quatre livres. Le premier traite de l'harmonie : c'est-à-dire de l'intonation, car, à cette époque, le mot d'harmonie avait encore la même signification que chez les anciens : le second, du chant mesuré ; le troisième, du contre-point ; le quatrième, des proportions musicales. Le second et le troisième livre sont les seuls qui nous intéressent, parce que le premier n'offre rien de nouveau.

Relativement aux valeurs, Gafforio considère cinq figures essentielles, qui sont les cinq principales notes et les silences qui leur correspondent, savoir : la maxime, la longue, la brève, la semi-brève, et la minime. Il y a ensuite des figures moindres, telles que la semi-minime, qui est de deux espèces, la semi-minime majeure et la semi-minime mineure. Chacune de ces notes a un silence qui lui correspond ; la longue en a deux, un pour la perfection, l'autre pour l'imperfection ; pour exprimer le silence relatif de la maxime, on doublait le silence de la longue. Voy. la configuration de ces diverses valeurs, *fig. 9, livre XI.*

Les rapports de ces notes entre elles prennent des noms différents. Le rapport de la maxime à la longue s'appelle mode majeur ; celui de la longue à la brève, mode mineur ; celui de la brève à la semi-brève se nomme le temps ; celui de la semi-brève à la minime, prolation. A une époque un peu reculée, cette prolation fut nommée prolation majeure, et le rapport de la minime à la semi-minime, prolation mineure. Chacun de ces rapports peut être parfait ou imparfait, c'est-à-dire triple ou double ; et cette qualité se désigne par des signes différents. Outre cela, ces rapports sont indépendants, ce qui donne lieu à un grand nombre de combinaisons. Les plus usitées, comme nous l'apprend Glaréan, sont : 1^o celle où tous les rapports sont doubles ; 2^o celle dans laquelle tous sont doubles à l'exception du temps. Ce qui est : 1^o notre mesure à deux temps ; 2^o notre mesure à trois temps, en prenant des figures de double valeur. Les autres rentrent dans nos mesures composées, avec la même modification. On voit donc ici que le système des valeurs est fixé, sauf quelques légères modifications, qui ont eu lieu par la suite.

Le second livre est divisé en quinze chapitres. Les deux premiers traitent, en général, du contre-point et de ses diverses espèces ; le troisième renferme huit règles sur la succession des consonnances, qui sont à peu près celles que

l'on suit aujourd'hui ; le quatrième traite des dissonnances, et fait voir que, dès ce temps, on employait ces intervalles, mais avec beaucoup de réserve et de timidité, seulement de la valeur d'une minime (blanche), en passage et par syncope : et cela même fort rarement. Voy. fig. 10, pl. du liv. XI. Là dessus, il cite plusieurs compositeurs qui en ont usé sans scrupule, tels que Dunstable, Binchois, Dufay, Brassart, et finit par convenir qu'il est plusieurs de ces intervalles que l'on peut très-bien employer. Les chapitres V et VI traitent de la quarte, et font voir de quelle manière on l'employait alors ; le septième traite de la sixte et de la tierce ; les autres sont relatifs à la disposition des parties. L'avant-dernier est remarquable par la citation d'un morceau singulier, tout en dissonnances, qui se chantait, la veille des morts, dans l'église de Milan, et que l'on nommait *litanie mortuorum discordantes*. On en voit un verset, fig. 11.

Gafforio observe avec raison que cette composition est absolument contraire au bon sens et à toute espèce de goût.

Content d'avoir posé les préceptes généraux, Gafforio n'entre dans aucun détail sur la forme des pièces, ni sur les compositeurs de son temps. On trouve quelques renseignements de plus dans J. Tinctor, Tinctoris ou Teinturier, et l'on y voit que dès-lors les canons étaient en usage, et qu'on les désignait par le terme de fugue ; on voit même qu'il connaissait les canons énigmatiques. On y trouve aussi la distinction de la musique, en musique spirituelle, que l'on nommait *motet*, et en musique mondaine, appelée *cantilena*. Les recueils de ce temps, et d'autres, un peu plus modernes offrent un choix de compositions et désignent des compositeurs dignes de notre attention. C'est ce dont nous allons nous occuper, en reprenant les choses de plus haut.

Nous avons vu précédemment que, lorsque les irruptions des peuples du Nord eurent consommé la destruction et le démembrement de l'empire d'Occident, la musique se trouva réduite au chant ecclésiastique et aux chants nationaux de ces barbares, auxquels il faut ajouter ceux des peuples qu'ils conquièrent. On remarque aisément dans ces deux genres de chant le germe de la distinction du style sévère et du style idéal. Un recueil des chansons populaires du moyen-âge, composées la plupart par les troubadours, successeurs des anciens bardes, ou par des poètes et musiciens du même temps, tels que Raoul de Coucy, Thibaut, comte de Champagne, et autres, donnerait une idée de l'état du premier ; quant à l'autre, il était borné au plain-chant et aux contre-points que l'on composait dessus. Mais, à l'époque dont nous parlons, ils prirent un accroissement considérable : l'invention des canons amena bientôt celle de la fugue et d'une

foule de compositions artificieuses, et la révolution fut si prompte et si entière que l'art du contre-point parut un art nouveau.

Selon le témoignage des anciens écrivains, les compositeurs qui paraissent avoir le plus contribué à cette révolution furent, en premier lieu, Jean Dunstable, Anglais, qui mourut en 1453 ou 1458, et que, à cause de la ressemblance du nom, on a confondu avec saint Dunstan, qui vivait au onzième siècle. Il eut pour contemporains, en France, Dufay et Binchois. A ceux-ci, succédèrent immédiatement Okenheim ou Ocheghem, Busnois, Regis et Caron. Voilà ce que dit Tinctor, qui regarde mal à propos ce J. Dunstable comme l'inventeur du chant mesuré. En cela, il a été copié littéralement par Sébalde Heyden, qui écrivait en 1537; puis par Jean Nucius, qui à Okenheim, Busnois, etc., joint un grand nombre d'autres compositeurs, tels que Josquin Deprez, Duprez ou Desprez, Henri Isaac, Louis Senfel, appelé dans son temps le prince des musiciens allemands, Benoit Ducis, etc.; mais ceux-ci sont d'une époque postérieure.

Ce qui reste des compositions de Dufay, de Busnois, demeure enseveli dans les archives de quelques églises d'Italie, car alors on ne chantait dans toute l'Italie que la musique des musiciens franco-belges. On en peut dire autant des ouvrages de Regis, Caron et Binchois, qui vécurent au commencement et au milieu du quinzième siècle. On a de ce temps un canon à six parties, assez bien fait, que nous donnons, *fig. 12*, liv. XI, d'après Burney qui le cite dans son *Histoire de la Musique* (tome II, page 405); on a conservé beaucoup de compositions des anciens maîtres de l'école flamande et de l'ancienne école française, qui fleurirent vers 1480, et depuis.

Ces deux écoles eurent à cette époque un très-grand éclat. L'école flamande fut la plus ancienne, et, ainsi que l'attestent Guichardin et autres, elle fournissait toute l'Europe de chanteurs et de compositeurs. Parmi ceux-ci, les plus célèbres furent Jaques Obrecht ou Hobrecht, Jean Ockenheim, et surtout Josquin de Prez. Le plus ancien des trois fut Obrecht; il fut maître de musique du célèbre Erasme, né en 1467. Il avait, dit-on, tant de facilité, qu'en une nuit il composait une belle messe; et cela doit être regardé comme un tour de force, si l'on remarque que ces compositions étaient d'une excessive difficulté; il a vécu dans la dernière génération du quinzième siècle. Jean Ockenheim, un peu plus moderne, avait composé une messe à neuf chœurs, et trente-six parties, toute pleine de combinaisons artificieuses. Il eut pour élève le célèbre Josquin de Prez, qui paraît être né à Saint-Quentin vers le milieu du quinzième siècle, regardé unani-

mement, par tous ses contemporains, comme le plus habile compositeur de ce temps. On a de cet homme célèbre un grand nombre de compositions qui attestent le plus profond savoir. Il fut successivement chanteur à Rome, maître de chapelle de Louis XII, et mourut vers l'an 1520, après avoir mené une vie fort agitée. Ses contemporains disaient de lui : il est le maître des notes : il en fait ce qu'il veut, les autres en font ce qu'ils peuvent.

On nomme, après lui, Pierre de la Rue, Benoit Ducis, et autres compositeurs, qui, jusqu'à Roland de Lassus, continuèrent la gloire de cette école.

L'ancienne école française, aussi très-célèbre, a eu pour chef Antoine Bromel, élève d'Ockenheim, et contemporain de Josquin. On remarque Févini, d'Orléans ; Jean Mouton, maître de chapelle de François Ier, Arcadet, Verdelot, Lhéritier, Claude Goudimel, et autres qu'il serait trop long de nommer.

En Allemagne, on remarque, à la même époque, Hermann, Frink, Henri Isaac, Louis Senfel, et autres.

Les recueils de Peutinger, Bodenschatz, et divers autres, font connaître les noms et les œuvres de plus de deux cents compositeurs, qui ont fleuri depuis 1450 jusqu'en 1580 environ, et qui se jouaient avec la fugue et les compositions les plus difficiles, les écrivaient avec autant de correction que de facilité. Le dodécachorde de Glaréan renferme un choix des chefs-d'œuvre de ces hommes habiles, capables de contenter la curiosité des lecteurs. L'examen des œuvres de ces compositeurs fait voir quelles ressources ils savaient trouver pour donner de la variété à leur musique par des moyens presque entièrement mécaniques, et celui qui les étudie avec attention ne tarde pas à rendre un juste hommage à la mémoire de ces patriarches de l'harmonie.

TROISIÈME SECTION.

PERFECTIONNEMENT.

L'époque où nous arrivons est la plus importante de toutes, parce qu'elle est le but et le résultat de tout ce qui l'a précédée. Elle semble offrir la fixation de plusieurs parties de l'art, tant en ce qui concerne le fond du système qu'en ce qui regarde les différents genres de composition musicale. En effet, lorsque nous voyons des chefs-d'œuvres admirés depuis le même temps, et regardés comme des modèles qu'il est impossible, je ne dis pas d'effacer, mais même d'atteindre, il est permis de croire que, dans ces diverses parties, l'art a atteint sa limite; que s'il ne reste au même point, il ne peut que rétrograder : à moins d'éprouver une révolution qui change entièrement le système, ainsi qu'il est déjà arrivé relativement à celui des anciens.

Pour procéder avec ordre, je diviserai cette section en deux parties. Dans la première, je parlerai de l'art en lui-même et de ses progrès, sans acception expresse des individus ni des nations qui ont contribué à son avancement; dans la seconde, considérant la question sous le point de vue inverse, je parlerai avec plus d'étendue et plus particulièrement des écoles et des individus.

CHAPITRE PREMIER.

DE L'ART EN LUI-MÊME. DU SYSTÈME MUSICAL.

Ce que nous avons à dire sur l'art considéré en lui-même, se rapporte à deux points principaux, savoir : le système musical proprement dit, et les genres de composition.

Dans la multitude de combinaisons qui résultaient de la perfection ou de l'imperfection des modes, du temps et des prolations, il en est une qui, au rapport de Glareau et autres auteurs, fut de tout temps la plus usitée; c'est celle

où toutes ces valeurs étaient imparfaites, c'est-à-dire à raison double ou sous-double. A la longue, cette composition prévalut tellement, qu'elle devint en quelque sorte exclusive et fut regardée comme la base de tous les rapports. A cette première simplification du système des valeurs, succédèrent diverses modifications, qui furent amenées par l'emploi des *barres de mesure*. Autant que je puis le croire, cet usage fut introduit par des compositeurs qui, voulant dans le travail de la composition, se faciliter le calcul des valeurs correspondantes, imaginèrent de renfermer dans une même case, toutes les notes de la partition qui répondaient à une même note d'une très-grande valeur, telle que la *maxime* ou la *longue*; aussi dans l'origine, ne tira-t-on des barres que de huit en huit, ou de quatre en quatre mesures. C'est de cette manière qu'elles sont employées dans les ouvrages imprimés vers 1600, les premiers où l'on en rencontre, et l'usage n'en devint général qu'environ cent ans après. Peu à peu, on rapprocha ces barres à la distance d'une mesure, et tel est en général l'usage de nos jours, qui n'admet d'exception que pour la mesure *alla brève* ou *à cappella*, c'est-à-dire celle à deux temps, en rondes, mouvement rapide, et dans la quelle on ne les tire que de deux en deux, pour ne pas trop les multiplier; encore, n'est-ce plus qu'en Italie que cette restriction s'est maintenue jusqu'à ces derniers temps : les Français et les Allemands ayant depuis longtemps soumis cette mesure à l'usage général, les Italiens ont fini par les imiter.

L'introduction des barres de mesure et leur multiplication a produit un effet qui devait en résulter naturellement; c'est de faire tomber l'usage des notes de grande valeur, et de nos jours, on ne se sert pas de valeurs plus grandes que la ronde ou semi-brève, si ce n'est quelquefois, comme nous le disions il y a un instant, de la *brève* dans la mesure à *cappella*. Quant à la longue et à la maxime, elles ne sont plus connues que des érudits. Mais, en revanche, on a singulièrement multiplié les figures diminuées, et rien n'est plus commun que l'usage des simples et doubles croches, qui autrefois ne paraissaient que dans la musique instrumentale, et même fort rarement.

La figure de ces notes diminuées a encore éprouvé une variation qui mérite à peine d'être mentionnée. Autrefois, la tête était de forme losange; vers le milieu du dix-septième siècle, on a employé la forme ronde ou celle d'un ovale, plus ou moins incliné, environ cent ans après, cette forme a entièrement prévalu, et c'est la seule usitée de nos jours.

Si le rythme n'a comme on vient de le voir, éprouvé que des variations de peu d'importance, il n'en a pas été de

même de la tonalité, et par suite, de l'harmonie et du contre-point.

Jusqu'à la fin du quinzième siècle, les tons dégénérés des Grecs, tels qu'ils sont conservés dans le chant de l'église romaine, non-seulement avaient servi de base au chant ecclésiastique et aux travaux des compositeurs qui cherchaient à placer de l'harmonie sur ces chants ou à composer selon le même système; mais il paraît même, d'après un assez grand nombre de chansons du moyen-âge, qui sont parvenues jusqu'à nous, et dont quelques unes même sont encore aujourd'hui des airs populaires, il paraît, dis-je, que les chants vulgaires rentraient dans les modes ecclésiastiques. Dans le courant du seizième siècle, il se manifesta un mouvement qui amena enfin les choses au point où elles sont aujourd'hui.

Pour dissiper ce que cet énoncé peut avoir de vague et d'obscur, il est nécessaire de donner une idée claire de ce que l'on entend en musique par ton ou mode, et, d'après cela, de faire voir quels rapports il y a entre les modes modernes et les modes ecclésiastiques (1).

Il n'est personne, doué de l'organisation musicale la plus ordinaire et capable de l'attention la plus faible, qui n'ait observé que toute pièce de musique tend à se terminer sur une certaine note ou sur un certain son; et ce son est tel que, si l'on essaie d'en substituer un autre, le chant ne paraîtra pas terminé. C'est une expérience qu'il est très-facile de faire sur le premier et le plus simple air connu. Or une pièce de musique est dite dans le *ton* d'une note lorsqu'elle tend à se terminer sur cette note ou son, que l'on nomme note principale ou tonique. Or, si l'on décompose une pièce de musique que l'on suppose tout entière dans le même ton, on reconnaîtra qu'elle est formée de la combinaison d'un certain nombre de sons ayant, chacun avec le son principal, un rapport constant. L'ensemble ou le système de ces rapports est ce qui constitue le *mode musical*, et si l'on range entr'eux, dans l'ordre le plus immédiat, à partir de la tonique, la partie de ces sons compris dans l'espace d'une octave, on aura l'échelle du mode.

Où conçoit, comme possibles, un très-grand nombre de modes différents, dont on peut former divers systèmes. Chacun de ces systèmes de modes constituera essentiellement autant d'idiômes ou langages de musique, qui appartiendront à des races d'hommes différentes. C'est ainsi que les peuples

(1) Nous avons déjà traité cette matière dans notre livre huitième, seconde partie, tome III, pages 179 et suiv.

du Levant paraissent avoir une *modalité* tout-à-fait différente de la nôtre, et qui, pour le remarquer en passant, ne nous est point encore bien connue jusqu'à ce jour. Nous avons fait voir, ou du moins indiqué, en quoi consistait la tonalité des Grecs dont dérivait la tonalité ecclésiastique. Quant à la nôtre, elle ne contient que deux modes, savoir : le mode majeur, dont l'échelle est renfermée dans le chant

Ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.

Et le mode mineur, qui a pour échelle, en montant

La, si, ut, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la.

Et en descendant,

La, sol, fa, mi, ré, ut, si, la,

du moins selon les notions qui sont aujourd'hui universellement reçues. Quoi qu'il en soit, cette tonalité est tout à fait moderne, et l'on peut assurer qu'il n'y a guère plus de cent cinquante ans (car on sent qu'il est impossible de déterminer ici une époque précise, que ce système a entièrement prévalu au point de donner lieu à la question de savoir si les peuples modernes de l'Europe peuvent sentir une autre tonalité, et si toute autre tonalité n'est pas plutôt pour eux un système de modulation ; c'est-à-dire d'enchaînement des modes qu'un système de modes proprement dit.

Je n'examinerai point ici cette question, et je me bornerai à dire que c'est dans le courant du seizième siècle que cette tonalité moderne s'est fait sentir plus fortement, qu'elle a exercé son influence sur la composition, et que c'est dans l'école de Naples, et particulièrement dans celle de DURANTE, qu'elle a été fixée sous tous les rapports, du moins en ce qui concerne la pratique ; car, en ce qui concerne la théorie, elle est encore très-imparfaite, ainsi que je l'ai dit tout-à-l'heure.

Le sentiment de la tonalité moderne n'a pas uniquement influé sur la mélodie, mais encore sur l'harmonie et le contre-point. Si la tonalité n'eût éprouvé aucune variation, la science avait atteint sa limite, il y a plus de trois siècles. Le système demeurant le même, il n'y avait rien à ajouter aux travaux des Okenheim, des Josquin, des Bromel, des Larue, des Mouton, des Roland de Lassus, et des autres savants maîtres de l'école flamande et de l'ancienne école française, jusqu'à Jean Pierluigi de Palestrina, qui a rendu l'école romaine si célèbre : ainsi le déclarent Zarlin, Artusi, et tous les didactiques qui ont écrit dans la même analogie ; mais le changement qui se fit dans le système tonal amenait

des changements nécessaires dans les autres branches de la composition.

Et d'abord l'harmonie éprouva, quoique lentement, une révolution complète. Les anciens contrapuntistes avaient pour précepte presque unique de donner à toutes les notes de l'échelle la tierce et la quinte, à l'exception de celle qui porte quinte mineure, à laquelle on donnait la sixte; et ils regardaient l'harmonie comme valable toutes les fois qu'elle était exempte de suites de quintes et d'octaves: mais le sentiment des nouveaux modes fit paraître cette harmonie fausse; on trouva qu'elle produisait une infinité de mauvaises relations; on étendit la sixte au troisième, et souvent à plusieurs autres degrés de l'échelle, et c'est sur ce principe qu'écrivirent depuis les compositeurs de l'illustre école de Naples, dont nous parlerons par la suite.

Mais le pas le plus important n'était pas fait encore. Un maître de l'école de Lombardie, Claude Monteverde, qui florissait vers 1590, créa l'harmonie de la dominante; le premier, il osa pratiquer la septième de dominante, et même la neuvième à découvert et sans préparation: le premier, il osa employer comme consonnance la quinte mineure, réputée jusqu'alors dissonnance: et l'harmonie moderne tonale fut connue. Ce principe une fois admis, toutes les conséquences s'en suivirent sans effort, et l'on arriva insensiblement à ne reconnaître dans le mode que trois harmonies essentielles: celle de la tonique, celle de la dominante et celle de la sous-dominante, les seules qui doivent se placer, soit directes, soit renversées, sur ces notes et sur celles qui sont comprises dans leur harmonie.

Le même Monteverde introduisit dans la composition les dissonnances doubles, qui furent suivies des dissonnances triples, et des accords diminués et altérés. Le contre-point, comme on le pense, dut se ressentir de ces innovations; il fut permis aux parties de franchir des intervalles mélodiques qui leur avaient été jusqu'alors interdits, et les intervalles harmoniques eurent des successions jusqu'alors inconnues. Vers le même temps, Louis Viadana de Lodi imagina de donner à la base instrumentale une mélodie continue dans toute l'étendue des pièces, de la considérer comme la base et le fondement de toute la composition, et de représenter par des chiffres les accords qu'elle devait porter. C'est en ce sens seulement qu'il doit être considéré comme l'inventeur de la basse continue, car il ne paraît pas d'ailleurs qu'il ait rien ajouté à l'harmonie.

Toutes ces innovations excitèrent les réclamations des maîtres attachés aux anciennes règles; mais enfin la force du sentiment et de l'expérience l'emportèrent sur des raison-

nements vagues et abstraits. A la vérité, on n'appliqua d'abord les nouvelles méthodes qu'aux chants modernes et profanes, et l'on continua de traiter les tons ecclésiastiques selon les règles des anciens; mais, dès la fin du dix-septième siècle, on commença, en pratique, à ne plus regarder les tons de l'église que comme une formule pour enchaîner les tons modernes, et, d'après ce principe, on y appliqua l'harmonie tonale. C'est de cette manière que l'école de Naples, et notamment Durante, les ont considérés, et cette manière est aujourd'hui la seule en usage.

La pratique, dans les arts, a toujours été en avant de la théorie, ou, pour mieux dire, de la didactique: et c'est ainsi qu'il doit toujours en être, puisque la didactique ne doit faire autre chose que d'observer et de réduire en principes les opérations du génie, et qu'elle ne peut essayer d'aller en avant, sans s'exposer à se voir démentie par l'expérience. Si l'on examine les didactiques qui se sont succédées dans la période que nous parcourons, on aura une nouvelle preuve de la vérité de ces observations. Pierre Aaron, et tous ceux qui écrivirent pendant les deux premières générations du seizième siècle, ajoutèrent peu de chose à ce qu'avaient laissé les écrivains du quinzième. Joseph Zarlino, qui publia, en 1571, ses *Institutions harmoniques*, recueillit et développa tous les théorèmes, tous les préceptes établis jusqu'à lui, et son ouvrage fut dès lors, et longtemps après, regardé comme le plus éminemment classique. Mais bien loin d'être en avant des compositeurs de son siècle, il semble n'avoir pas connu Palestrina, qui publia son premier ouvrage en 1554: il est cependant impossible que les œuvres de ce grand homme qui étaient réimprimées à Venise presque aussitôt qu'elles paraissaient à Rome, n'aient pas passé sous les yeux de Zarlin qui ne cessa d'habiter la première de ces deux villes, où il exerçait les fonctions de maître de chapelle du sénat en l'église de Saint-Marc. Il est donc probable qu'il ne voulut pas donner des exemples tirés d'un maître vivant et que c'est dans cette vue qu'il a établi toute sa didactique sur la pratique des maîtres de l'école flamande et française, dont il était lui-même élève. Il fut imité par Artusi, Zacconi, et autres, qui écrivirent avant la fin du seizième siècle. D. Pietro Cerone, qui publia à Naples, en 1613, le *Melopeo y Maestro*, dont il serait possible qu'il ne fût pas le véritable auteur, recula les bornes de la didactique. Il modifia son enseignement d'après Palestrina et les maîtres de l'école romaine. Galeazzo Sabatini, qui donna, en 1644, les règles de la basse continue, écrivit sur les mêmes principes. Mais, ce ne fut que dans les traités de Bérardi, de Bononcini et de Gasparini, qui écrivirent vers la fin du

dix-septième siècle et le commencement du dix-huitième siècle, que l'on vit réduire en préceptes la pratique introduite dès la fin du seizième, et depuis ce temps la didactique est demeurée à peu près au point où l'ont amenée ces divers auteurs.

Dans ce que je viens de dire, je n'ai point cité les auteurs français et allemands, parce que, dans tous le cours des siècles que je viens de traverser, ils furent en général en arrière des didactiques italiens, et que je ne m'occupe ici que des progrès de l'art, et non de l'histoire des écoles. Mais, vers le commencement du dix-huitième siècle, un écrivain français donna à la didactique une commotion assez sensible. Je veux parler ici de Jean Philippe Rameau, qui soutint que toutes les règles données jusqu'à lui n'étaient que des traditions aveugles, sans liaisons et sans fondement, et qui se proposa de les ramener toutes à un petit nombre de principes, qu'il prétendit déduire des lois, bien ou mal entendues de la physique. Comme les opinions de cet homme célèbre ont eu beaucoup de cours en France pendant un assez long espace de temps, et qu'elles ont exercé une influence utile sur certaines parties de la didactique, je ne puis me dispenser d'en donner du moins une idée.

Si l'on examine les divers accords employés dans l'accompagnement, on reconnaîtra qu'ils peuvent tous se ramener aux diverses combinaisons de certains groupes de sons. Par exemple, les accords *ut-mi-sol*, *mi-sol-ut*, *sol-ut-mi*, ne sont évidemment que trois combinaisons des sons *ut*, *mi* et *sol*, les accords *sol-si-ré-fa*, *si-ré-fa-sol*, *ré-fa-sol-si* *fa-sol-si-ré*, sont quatre combinaisons des sons *sol*, *si*, *ré*, *fa*; dans lesquelles chacun des sons est successivement pris pour basse, l'arrangement des sons supérieurs étant absolument indifférent. Or, si l'on regarde un de ces accords qui sont composés des mêmes sons comme étant l'accord principal, les autres pourront être considérés comme en étant des dépendances. C'est ce qu'avaient dit les anciens qui regardaient comme accord principal celui dans lequel tous les sons se trouvent dans l'ordre des tierces et qui regardaient les autres accords composés des mêmes sons comme des renversements du premier. Des écrivains ignorants ont attribué cette considération à Rameau : pour se convaincre de la fausseté de leur assertion, il suffit de jeter les yeux sur Zarlin, Berardi, et autres, on verra que cette considération, qui d'ailleurs est très-vraie, était familière aux anciens. Mais, ce qui appartient à Rameau, c'est d'avoir prétendu ramener toutes les lois de l'harmonie à celles qui régissent les accords principaux. Pour cet effet, il nomme ces accords *accords fondamentaux*, *fondamentale* la note qui leur sert de basse, et enfin *basse*

fondamentale une basse hypothétique formée des seules notes fondamentales. Cela posé, il prescrit les règles d'après lesquelles peut se former cette basse c'est-à-dire d'après lesquelles les accords fondamentaux peuvent se succéder : et selon lui, l'harmonie sera régulière toutes les fois que les accords dont elle est formée, étant ramenés à leurs accords fondamentaux, les successions de ceux-ci se trouveront conformes aux règles qu'il a établies.

Par malheur, rien n'est plus faux que cette prétention : l'expérience et le dénombrement des cas font voir : 1^o qu'une succession fondamentale, conforme aux règles de Rameau, peut avoir des successions dérivées très-mauvaises : 2^o que, au contraire, des successions dérivées très-bonnes et généralement admises, proviennent souvent de successions fondamentales qu'il rejette comme vicieuses. A ces considérations, ajoutez encore que plusieurs accords, universellement reçus, ne trouvent pas de case dans les cadres de Rameau, et qu'il ne peut expliquer leurs successions. Par toutes ces raisons, le système de Rameau n'obtint l'approbation d'aucun habile praticien : il eut quelque temps en France un certain succès, mais, aujourd'hui, il est entièrement abandonné, et n'a eu d'autre utilité que d'attirer l'attention des didactiques sur la théorie des renversements, et de nous procurer quelques catalogues, plus ou moins complets, des accords envisagés sous ce point de vue. Tels sont ceux de Marpurg, de Knecht, de Sabbatini, etc. Voyez, ci-après école française.

L'habitude que l'on avait prise en France de considérer l'harmonie sous un point de vue systématique, a produit, en dernier lieu, un avantage beaucoup plus important. Lorsque le Conservatoire, établi à Paris vers la fin du dix-huitième siècle et dont nous parlerons plus tard, eut résolu, pour enseigner à ses élèves l'harmonie et l'accompagnement, de créer et d'adopter, à cet effet, un ouvrage élémentaire, Catel, professeur de cet établissement, proposa un traité d'harmonie qui, de tous ceux que l'on a publiés jusqu'à ce jour, se rapporte le mieux à la pratique que l'on suit depuis près de deux siècles. Il y considère comme accords naturels (ce qui par le fait équivaut à consonnants) tous les accords que vulgairement on appelle consonnants et les accords dissonnants qui s'employent sans préparation ; il examine sommairement leurs principales successions, et fait voir comment, par les anticipations, retards et altérations dont ils sont susceptibles, on engendre tous les accords artificiels ou dissonnants, proprement dits. Cette doctrine, déjà indiquée par l'école de Durante, ainsi que l'atteste l'opuscule de Fenaroli (*Regole per i principianti*, etc.). déjà établie

en Allemagne, comme on peut le voir dans l'histoire de Forkel (Introduc. art. 67); mais, présentée par Catel d'une manière plus nette et plus prononcée, a été adoptée en France par tous les bons esprits, et doit être regardée comme un pas très-important fait dans la didactique harmonique. Il est possible, je crois, d'en faire encore de nouveaux, mais pour cela il est nécessaire de dissiper quelques erreurs qui obscurcissent la théorie de la tonalité, et ce n'est point ici le lieu de parler de ces matières.

A présent, si nous embrassons d'un coup d'œil l'état passé et l'état présent de la science, nous verrons assez clairement comment notre système a succédé à celui des Grecs, dont il est un cas particulier en ce qui concerne la modalité, et une extension en ce qui concerne le rythme; comment il a pris successivement ses accroissements et est arrivé au point où nous le voyons aujourd'hui. Nous verrons comment les règles de l'art, établies dans l'origine sur l'ancien système, et sans avoir égard, sinon faiblement et comme par condescendance, aux développements du nouveau, ont subsisté en partie jusqu'à nos jours et exercé une influence générale. De même que, de nos jours encore, la plus grande partie des grammaires de nos langues modernes sont calquées sur celles des langues anciennes, malgré la différence qui existe dans le génie et la structure des unes et des autres. De cette conviction, acquise par l'analogie et l'observation immédiate, nous concluons que la didactique musicale attend un maître qui, d'une tête saine et d'une main vigoureuse, sache établir les limites des divers systèmes, des divers styles et déterminer ce qui convient à chacun d'eux. Ce que nous allons dire concernant les différents genres de composition, pourra fournir quelques nouvelles lumières sur cet objet.

CHAPITRE II.

DES GENRES DE COMPOSITION.

Si nous avons différé jusqu'à présent à parler des genres de composition, ce n'est pas que nous pensions qu'ils aient seulement pris naissance à l'époque dont nous traçons en ce moment l'histoire. De tout temps les germes des différents styles ont existé, et quoique dans leurs développements, ils aient exercé une influence réciproque, il a toujours existé entr'eux des différences constitutives et caractéristiques; mais

c'eût été un travail trop pénible et qui d'ailleurs nous eût menés beaucoup trop loin, que de rechercher l'origine et les progrès de chacun d'eux. Nous avons donc réservé pour l'instant actuel le peu que nous nous proposons de dire sur cette matière, sauf, s'il est nécessaire, à reprendre les choses de plus haut.

On connaît, en musique, quatre genres principaux : le genre d'église, le genre de chambre, le genre dramatique et le genre instrumental ; ce sera l'objet des quatre articles suivants.

Article premier. — *Musique d'église.*

Le genre d'église admet, comme on sait, quatre espèces bien distinctes : l'espèce *a cappella*, le style accompagné, le style concerté, et enfin l'*oratorio* (1).

De toutes les espèces, celle qui appartient le plus essentiellement à l'église, est sans contredit l'espèce *a capella* (2). On nomme ainsi un genre de composition écrit ordinairement sur les tons du plain-chant, dans la mesure à deux temps, et pour les voix sans accompagnement ; cette espèce admet quatre sortes : le plain-chant, le faux-bourdon, le contre-point sur le plain-chant et le contre-point ecclésiastique fugué. De ces quatre sortes, il en est une (le plain-chant) dont nous avons déjà suffisamment parlé. Cette partie n'ayant point, à proprement parler, éprouvé de variation depuis saint Grégoire, nous n'avons rien de plus à dire sur ce qui la concerne.

Quant au faux-bourdon, on a déjà vu comment il prit naissance, c'est en lui que se trouve l'origine de la composition à plusieurs parties. Ce genre, le plus simple de tous et qui consiste dans un contre-point de notes contre notes, où la basse ne porte jamais que des accords parfaits, n'a dû éprouver aucuns changements depuis l'époque où les règles de la composition simple ont été fixées d'une manière invariable, ce qui remonte même au delà des jours de l'école flamande. Il s'est conservé de nos jours ; mais seulement dans la psalmodie et dans quelques cantiques très-usités.

On a souvent compris sous le nom de faux-bourdon et confondu avec ce genre celui du contre-point sur le plain-chant qui y succéda immédiatement, et c'est sans doute en ce sens

(1) Le plan de ce livre nous force de revenir ici en peu de mots sur ce que nous avons traité avec étendue dans le livre huitième.

(2) Vulgairement on appelle *a cappella* la musique d'église écrite pour les voix avec basse continue, la division établie par Choron est préférable.

qu'il faut entendre la fameuse bulle du pape Jean XXII, qui défend l'usage de l'harmonie sur le plain-chant telle que la pratiquaient les chanteurs de son temps, produisant ainsi dans l'office divin la confusion et le scandale. Ce genre, qui consiste à introduire sur le plain-chant, conservé sans altération dans une des parties, un grand nombre d'autres parties, offrant tous les artifices du contre-point, tels qu'imitations, fugues, canons, etc., a encore son histoire liée avec celle de la composition elle-même. Il fut porté à un très-haut degré par les maîtres de l'école flamande, qui ont laissé toutes sortes de très-belles productions en ce genre. Mais ils ont été encore surpassés par ceux de l'école italienne, qui ont su y mettre plus de goût et de grâce. C'est principalement dans le seizième siècle que l'on en a vu les plus beaux modèles. Depuis cette époque, on s'en est peu occupé. Ce genre de contre-point avait été précédé par le contre-point *alla mente*, qui se faisait à l'improviste, par des chanteurs réunis autour du pupitre d'un chœur, c'est ce que l'on a nommé en France *chant sur le livre*. Le père Martini dit en avoir entendu de très-bon et de très-bien fait. Nous n'avons jamais eu cet avantage, et ce que nous connaissons en ce genre est tout ce qu'il y a en musique de plus dégoûtant et de plus horrible. Voyez ce que nous avons dit livre VIII, seconde partie, tome III, page 196.

Dans ce genre de composition, les contrapuntistes du quinzième et du seizième siècle ne s'assujétissaient pas toujours à prendre pour base de leur composition un chant tiré des livres de l'église ; souvent ils prenaient un plain-chant de fantaisie ; parfois même, on les vit prendre pour base des chansons vulgaires, et, pour le remarquer en passant, des chansons françaises, dont quelques-unes eurent beaucoup de cours en ces temps-là. De ce nombre fut surtout la fameuse chanson de *l'Homme armé*, sur laquelle les plus célèbres compositeurs de ces deux siècles se firent un devoir de composer des messes hérissées de science et de difficultés. Cerone nous apprend que cette chanson eut pour auteur Antoine Busnois qui a lui-même composé une messe sur ce texte. Bientôt, on ne s'astreignit même plus à conserver dans une partie le chant principal, et l'on se contenta de prendre pour thèmes successifs les principaux traits de la chanson ou du plain-chant, et de faire entrer toutes les parties avec des imitations de toute espèce : telle fut l'origine du style fugué. Dans ce genre de composition, il ne fut plus question de l'expression des paroles, on s'attacha uniquement à faire parade de science et à faire briller l'habileté des chanteurs ; le scandale fut porté au point que le concile de Trente délibéra sur la suppression de la musique dans les églises, et s'il ne porta pas le décret,

c'est qu'il fut retenu par des considérations locales et particulières.

Toutefois le concile en permettant l'usage, résolut de réformer l'abus qui était alors porté à son comble. Dans sa vingt-deuxième session, au décret sur ce que l'on doit observer et éviter dans la célébration de la messe, il dit que : « Afin que la maison de Dieu puisse paraître un lieu de prières, les évêques doivent en bannir toute musique vocale ou instrumentale qui offrirait quelque chose de lascif et d'impur. » Or, nous avons vu précédemment que l'on composait d'abord sur le plain-chant ordinaire de l'office ; on prit ensuite des thèmes dans diverses parties de la liturgie, puis enfin des chansons profanes : là fut le scandale. On chanta en même temps que le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo* ou le *Sanctus*, des paroles telles que celles-ci : *Baisez-moi, ma mie, Adieu mes amours. Che fa oggi il mio sole, l'Ami Baudichon, Madame, l'Ardent désir, E venere bella, Mon mari m'a diffamée, La belle se siet auprès de la tour*, etc. Il n'est personne qui ne sente qu'il était de la dernière inconvenance d'accoler des paroles de ce genre aux prières de l'église ; et pourtant l'usage en était si bien établi, que depuis la fin du quatorzième siècle, jusqu'à l'époque dont nous traitons, on ne chanta pas autre chose à la chapelle des papes et que les plus estimables maîtres recommandèrent cette pratique. Il paraît que la musique instrumentale n'était pas moins déplacée, et que les organistes prenaient toujours pour sujets de leur *Ricercari* des chansons connues et chantées d'ordinaire avec des paroles peu faites pour inspirer la piété.

Lorsque les sessions du concile de Trente furent closes, le pape nomma des commissaires chargés de faire exécuter les décrets de l'assemblée. Ceux qui eurent pour département ce qui concernait la musique d'église s'adjoignirent huit chanteurs de la chapelle du pape. On ne tarda pas à tomber d'accord sur les points suivants : 1° qu'à l'avenir on ne chanterait plus les messes ou motets où étaient confondues diverses paroles (car il faut savoir que souvent l'on unissait ensemble des prières d'un sens tout différent) ; 2° que les messes ou motets composés sur des motifs de chansons profanes seraient bannis à tout jamais ; 3° que l'on n'admettrait plus de paroles imaginées par de simples particuliers ou (comme l'on dirait aujourd'hui) par des amateurs et que l'on s'en tiendrait aux textes adoptés par l'église. Un quatrième point fut discuté, savoir, s'il était possible que dans le chant figuré les paroles fussent constamment et clairement entendues. Les commissaires voulaient absolument qu'il en fût ainsi et paraissaient disposés même à sacrifier le chant mesuré au chant plane si

les chanteurs ne pouvaient donner une solution satisfaisante. Ceux-ci répondaient que la chose était difficile à cause de la nécessité des imitations qui faisaient le principal caractère de la musique et dont on ne pouvait la dépouiller sans la dénaturer. Cependant l'on citait certains morceaux dans lesquels les paroles se distinguaient sans effort, et comme parmi les morceaux cités, il s'en trouvait d'un maître alors vivant, on finit par décider que ce maître qui n'était autre que Jean Pierluigi de Palestrina serait invité à composer une messe selon les intentions manifestées par le comité; que si cette pièce les remplissait, il ne serait fait aucun changement à l'égard de l'emploi du chant figuré, c'est-à-dire de la musique; si, au contraire, elle s'en écartait, on prendrait des résolutions convenables.

Pierluigi qui selon un usage alors fort ordinaire, fut nommé Palestrina du lieu de sa naissance, vit le jour en 1524, selon l'opinion la plus probable. Il étudia sous le musicien français Claude Goudinel, qui avait ouvert une école de musique à Rome, et qui, revenu dans son pays, embrassa le protestantisme et fut l'une des plus intéressantes victimes de la Saint-Barthélemy. Pierluigi fut successivement maître de chapelle à Saint-Pierre du Vatican, à Saint-Jean de Latran et à Sainte-Marie majeure. On créa pour lui la place de compositeur de la chapelle pontificale; il avait été un instant chanteur à cette même chapelle et en avait été exclus parce qu'il n'était pas célibataire. Ce grand homme qui plus peut-être que tout autre mérita le titre de *prince de la musique*, finit sa carrière en 1594.

L'importance de la mission confiée à Pierluigi ne pouvait manquer d'exciter son enthousiasme et de fournir à son beau génie de sublimes inspirations. Il écrivit donc trois messes qui furent exécutées en présence des commissaires du pape; on loua les deux premières, mais on jugea la troisième le prodige de l'esprit humain, et les auditeurs ainsi que les exécutants restèrent en admiration devant ce chef-d'œuvre, véritable conquête du génie. C'est cette messe qui fut connue depuis sous le nom de *Messe du pape Marcel*, à qui l'auteur avait intention de la dédier, ce qu'il ne put faire, en raison de la mort de ce pontife arrivée peu de jours après son exaltation. Il fut arrêté que rien ne serait changé en ce qui concernait la musique d'église, mais que l'on ne chanterait plus à l'avenir que des compositions vraiment dignes du lieu saint et dont les trois messes de Pierluigi offraient un excellent modèle.

Cette messe et les pièces très-nombreuses composées depuis par ce grand musicien sont d'un goût tout différent de ce que l'on avait entendu jusqu'alors. Les formes sont les mêmes

que celles du genre que nous avons indiqué plus haut ; mais au lieu du fracas et du bruit , ces compositions offrent un style noble et religieux , une harmonie pure , une expression douce et majestueuse : tels sont les principaux traits qui caractérisent le style *alla Palestrina* , et qui le distinguent du style fugué de ses prédécesseurs. Ajoutons encore que le sentiment des tons modernes s'y fait parfois reconnaître d'une manière plus marquée , principalement en ce qui concerne la marche de la basse sans cependant y faire oublier les anciens. C'est à la réunion de toutes ces qualités que cet auteur dût d'en être regardé comme l'inventeur , quoiqu'il n'ait fait autre chose que de le perfectionner , et par là même de le fixer , ce qui , dans le fait , est un avantage bien plus réel. Aussi Palestrina fut-il , pour ses successeurs , un modèle qu'ils désespérèrent à jamais d'atteindre , et cette conviction , jointe au mouvement qui continuait à se faire dans le fond du système , engagea bientôt les compositeurs à renoncer à un genre où ils ne pouvaient plus acquérir qu'une gloire et des avantages médiocres. Aussi quoique très-admiré , ce style est-il de nos jours tellement peu pratiqué , que l'on aurait probablement bien de la peine à trouver , dans l'Europe entière , trois compositeurs en état de le traiter d'une manière convenable.

L'abandon dans lequel tomba le style de chapelle , dont toutes les sortes avaient été , dans le courant même et avant la fin du seizième siècle , amenées à un degré d'élévation qu'elles n'ont pas dépassé depuis , fut utile aux autres genres de composition ecclésiastique , et d'abord au style accompagné et au style concerté. J'ai appelé style accompagné celui dans lequel les voix sont accompagnées seulement de l'orgue , et tout au plus de quelques instruments graves pour renforcer la basse ; et style concerté celui où elles sont accompagnées de tous les instruments , tant aigus que graves. Il est assez difficile de fixer d'une manière précise l'origine de ces styles et d'en tracer la marche. Il n'y a là-dessus rien de bien général dans l'usage. Il paraît que de tout temps on a employé , soit l'orgue , soit les instruments , soit l'un et l'autre réunis pour accompagner le chant dans les églises ; mais il y a eu à cet égard une infinité de variations , soit par rapport au temps , soit par rapport aux lieux ; ce que nous nous bornerons à dire à ce sujet , c'est que ces deux genres , en ce qui concerne l'église , n'ont guère eu une marche et un développement qui leur fussent propres. Le premier s'est beaucoup senti des progrès du style *madrigalesque* , et le second de ceux du style de théâtre , dont nous ne tarderons pas à parler , et nous y ajouterons cette simple observation , c'est que , autant nous croyons le premier de ces styles , c'est-à-dire celui qui est

accompagné de l'orgue et des instruments graves, convenable à l'église, autant l'autre, c'est-à-dire, celui qui est accompagné de tous les instruments, nous y paraît il déplacé et propre uniquement à produire la confusion et le scandale, tant à cause de sa nature, qui le ramène continuellement au genre dramatique, qu'à cause des circonstances qui accompagnent l'exécution.

Les réflexions que nous venons de faire s'appliquent entièrement au genre de composition que l'on nomme *Oratorio*. Ainsi que nous l'avons dit, livre huitième, page 205, on donne ce nom à une espèce de petit drame, dont le sujet est une action choisie dans l'histoire sainte, souvent même une pieuse allégorie, et qui est destiné à être exécutée dans l'église, par des chanteurs représentant les différents personnages. On voit par là en quoi il diffère du drame sacré, qui peut avoir un sujet du même genre, mais qui est destiné pour le théâtre. On attribue communément l'invention de l'oratorio proprement dit à saint Philippe de Neri, né à Florence en 1515, et qui fonda, en 1540, à Rome, la congrégation de l'oratoire. Ce saint prêtre voulant diriger vers la religion la passion que les habitants de Rome montraient pour le spectacle, et qui, pendant les jours du carnaval surtout, les éloignait de l'église, imagina de faire composer par de très-bons poètes, ces sortes d'intermèdes sacrés, de les faire mettre en musique par d'habiles compositeurs, et de les faire exécuter par d'excellents chanteurs. Son projet eut tout le succès qu'il pouvait désirer. La foule accourut à ses concerts, et ce genre de drame prit le nom d'*oratorio* de l'église de l'oratoire, où ils étaient exécutés.

Les premiers oratorios furent des poèmes très-simples, et de fort peu d'étendue : peu à peu, ils acquirent plus d'importance ; enfin, ils sont venus au point d'être de véritables drames, à la pompe près du spectacle, que la localité ne permet pas d'y adapter. Les poètes les plus célèbres se sont exercés en ce genre aussi bien que les compositeurs les plus distingués. Jean Animuccia, l'un des compagnons de saint Philippe, fut le premier compositeur d'oratorios. On ferait une liste fort longue des poètes et des compositeurs, tant allemands qu'italiens, qui s'y sont distingués depuis l'origine de ce genre jusqu'à Métastase et Jomelli : Paisiello et Cimarosa sont les derniers.

Le style de l'oratorio fut d'abord un mélange du style *madrigalesque* et de la cantate ; mais depuis que le style dramatique moderne a remplacé tous les autres, le style de l'oratorio ne diffère en rien plus de celui du théâtre : et cela ne doit pas étonner, puisque la musique de l'église n'en

diffère elle-même aujourd'hui qu'en ce qu'elle est, s'il est possible, encore plus minaudière et plus maniérée.

Article II. — *Musique de chambre.*

Les auteurs didactiques, tels que Berardi et le père Martini, distinguent ordinairement trois espèces de style de chambre ; les madrigaux simples, les madrigaux accompagnés et les cantates. A ces trois espèces, on peut en ajouter une quatrième, qui, sous le titre de pièces fugitives, contient une multitude immense de sortes et de variétés.

Le madrigal (1) est un genre de composition qui tient beaucoup de la fugue : mais dont le style moins aride, est susceptible de se prêter à tous les genres d'expression. On l'a ainsi nommé, parce qu'il se pratiquait ordinairement sur une espèce de petit poème qui porte le même nom. On en distingue deux espèces : les madrigaux simples, c'est-à-dire ceux qui s'exécutent par des voix seules sans aucun mélange d'instruments, et les madrigaux accompagnés, c'est-à-dire, ceux dans lesquels les voix sont soutenues de l'orgue ou du clavecin : car, en ce genre, on n'emploie pas d'autres instruments avec les voix.

Les madrigaux simples ont été inventés les premiers. Il est absolument impossible de dire quel en a été l'inventeur. Plusieurs auteurs ont regardé Jacques Arcadelt, maître de chapelle du cardinal de Lorraine, né vers la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième, comme le premier qui ait composé en ce genre ; mais cette assertion n'est pas prouvée : si l'on prend la peine de lire Pierre Aaron et les auteurs didactiques de ces temps et des temps postérieurs, on y verra citer les madrigaux de maîtres fort anciens parmi ceux de l'ancienne école flamande. On doit donc conclure de là que les madrigaux simples sont une invention du commencement du seizième siècle. Ce genre fut singulièrement cultivé pendant tout le cours de ce siècle et du suivant, mais il a été entièrement abandonné dès le commencement du dix-huitième, tant à cause de l'impossibilité reconnue d'égaliser les anciens en ce genre qu'à cause de l'attention que l'on a donnée exclusivement au genre dramatique et à la musique instrumentale, qui sont en quelque sorte les antipodes de ce système. Du reste, dans le cours de sa durée, ce style a éprouvé de fréquentes variations. Si, comme le dit Berardi, on examine les madrigaux des premiers auteurs en ce genre, on y trouvera peu

(1) Voyez livre VIII, deuxième partie, tome III, page 208.

la différence pour le style avec celui de leurs compositions sacrées ; mais à mesure que l'on avance, on voit ce genre prendre un style et des tournures qui lui sont propres : cet avancement se fait sentir surtout dans Luca Marenzio, auteur un peu postérieur à Palestrina, et qui s'est acquis une grande réputation en ce genre ; il se fait encore sentir successivement dans Carlo Gesualdo, prince de Vénouse, dans Monteverde, dans Mazzocchi, et enfin, il semble atteindre la limite dans le célèbre Alessandro Scarlatti, le dernier grand musicien dont on cite des compositions dans le style madrigalesque.

Les madrigaux accompagnés (1) sont nécessairement d'une invention un peu plus moderne : ils n'ont pu exister que depuis le moment où l'usage s'est introduit de placer sous les voix une basse instrumentale différente de la basse vocale. Cet usage, comme nous l'avons vu, remonte au commencement du dix-septième siècle. On cite un grand nombre d'auteurs en ce genre, mais les plus célèbres ont fleuri depuis le milieu du dix-septième jusqu'au milieu du dix-huitième. Ce sont Frescobaldi, Carissimi, Lotti, Scarlatti, Clari, Marcello et Durante : ces trois derniers auteurs surtout, ont laissé en ce genre des chefs-d'œuvre qui sont entre les mains de tout le monde, mais depuis eux, personne n'a cherché à s'exercer en ce genre, non-seulement parce que le goût et la direction des idées ont changé, mais il ne faut pas craindre de le dire, parce qu'aujourd'hui les études de composition sont généralement ou faibles ou mauvaises. En effet, à peine un élève a-t-il appris à plaquer quelques accords sur une basse, tant bonne que mauvaise, qu'il se croit un compositeur et qu'il grille de s'élancer au théâtre, sur les traces de son maître, qui, parfois, n'en sait pas plus que lui. Les anciens étaient persuadés que, pour former un compositeur et mériter le titre de maître, il fallait employer de longues années à parcourir tous les degrés de la science, à s'exercer péniblement sur chacun d'eux, à méditer attentivement tous les modèles, et, par ce moyen, se rendre capable de traiter avec une égale facilité tous les genres de musique. Aujourd'hui, le musicien borne toute sa gloire à la composition d'une ariette ou d'une chansonnette, et l'on ne rougit pas d'étaler en tête de semblables fadaïses, les titres pompeux d'élève et même de professeur d'une école en réputation.

La cantate (2) est un petit poëme qui, à le considérer sous

(1) Voyez livre VIII, deuxième partie, tome III, page 212.

(2) Voyez livre VIII, deuxième partie, tome III, page 214.

le rapport littéraire, n'a point de caractère bien déterminé : néanmoins c'est le plus souvent le récit d'un fait simple et intéressant, entremêlé de réflexions ou de l'expression de quelques sentiments. Du reste, elle peut être de tous les genres et de tous les caractères, sacré, profane, héroïque, comique et bouffon : admettre un seul ou plusieurs personnages ; et l'on conçoit qu'il est des cas où elle rentre dans le genre de l'oratorio, telles sont la Passion de Ramler, la Création d'Haydn, et autres.

La cantate tire son origine du drame lyrique. On fait remonter l'époque de son invention au commencement du dix-septième siècle, vers 1620. Poliaschi, de Rome ; Loreti Vittorj, de Spolete ; et Ferrari, de Reggio, appelé Ferrari du théorbe, à cause de son habileté sur cet instrument, sont les premiers auteurs que l'on cite comme ayant acquis quelque réputation en ce genre. On nomme après eux, Claude Merula, Graziani, Bassani et surtout Carissini. Vers le milieu de ce même siècle, Cesti, son élève qui perfectionna le récitatif, Rossi, Legrenzi, et enfin, le célèbre Scarlatti, qui surpassa tous ses prédécesseurs autant par la fécondité que par l'éclat de son génie. Au commencement du dix-huitième, on remarque François Gasparini, Jean et Antoine Bononcini, le célèbre Marcello, qui a composé plusieurs cantates très-estimées, Pergolese dont l'*Orphée* est cité comme un chef d'œuvre ; Vivaldi, connu par ses œuvres de violon, enfin, le baron d'Astorga et le célèbre Nicolas Porpora, qui ont laissé l'un et l'autre des recueils qui sont considérés comme ce qu'il y a de plus classique en ce genre.

Nous avons malheureusement à faire sur la cantate, la même réflexion que sur les madrigaux : c'est encore une espèce de composition abandonnée et négligée depuis près de deux générations, au point que les amateurs instruits sont les seuls qui daignent étudier les chefs-d'œuvre que nous ont laissés les générations précédentes.

La pièce fugitive (1) renferme, ainsi que nous l'avons dit, un grand nombre de sortes et de variétés. Chaque nation en a qui lui sont propres. L'histoire de cette branche, si peu importante en apparence, est pour celle de l'art en général d'un intérêt plus grand qu'on ne le croirait au premier coup-d'œil. Premièrement parce que le caractère musical de chaque nation se peint dans ses chansons ; en second lieu, parce que c'est dans ce genre que l'on trouve, ainsi que nous l'avons déjà observé, les germes du style idéal et les éléments du système moderne. C'est ce qui nous fait avoir avec regret que les limites dans lesquelles nous sommes renfermés ne nous

(1) Voyez livre VIII, deuxième partie, tome III, pages 217 et suiv.

permettent d'entrer ici dans aucun détail sur cette matière. Laborde dans son volumineux Essai sur la musique, a fait un recueil de chansons de différentes nations et de différents âges ; mais ce recueil est très-infidèle, 1^o parce que les chants y sont altérés, souvent même remplacés par des chants modernes : 2^o parce qu'ils sont surchargés d'une harmonie également mal choisie et mal écrite. Ce recueil ne mérite donc aucune considération.

Article III. — *Musique dramatique.*

L'invention du drame lyrique parmi les modernes remonte à une époque très-reculée, si, par drame lyrique on entend toute représentation accompagnée de musique. Et, en effet, quoique ces représentations diffèrent singulièrement des drames lyriques de nos jours, à raison tant de variations qu'a éprouvées la musique en général, que de celles qu'a subies l'espèce particulière dont il s'agit, on ne peut guère s'empêcher de reconnaître dans les premières le germe et le principe de ceux-ci.

Les anciens écrivains parlent de représentations, tant sacrées que profanes, exécutées dès le treizième siècle. On cite un *Orfeo*, d'Ange Politien, composé vers 1475. On parle d'une tragédie en musique, exécutée à Rome en 1480. On prétend que, en 1555, Alfonso della Viola mit en musique, pour la cour de Ferrare, *Il Sacrificio*, drame pastoral d'Agostino Beccari ; et que, en 1574, on joua à Venise, un opéra pour la réception d'Henri III. lorsque, revenant de Pologne, il passa par cette ville pour aller prendre la possession de la couronne de France, vacante par la mort de son frère Charles IX. Mais tous ces faits sont trop éloignés, et il en reste trop peu de vestiges pour que l'on en puisse tirer rien de positif sur l'état de cette partie de l'art musical à cette époque, qui cependant n'est pas reculée, puisqu'elle ne remonte guère au delà de deux cent cinquante ans. La seule remarque qu'il soit permis de faire, c'est que, jusqu'alors, le drame lyrique n'avait pas de musique qui lui fût propre ; il empruntait celle qui était alors en usage pour l'église, le madrigal et les chansons vulgaires.

La véritable époque à laquelle il convient de fixer la naissance de la musique dramatique proprement dite, est celle de l'invention du récitatif ou musique parlée, qui donna au drame lyrique un langage et une constitution particulière. Voici, dit-on, quelle en fut l'origine.

Trois gentilshommes florentins, Jean Bardi, Pierre Strozzi et Jacques Corsi, amateurs des arts, peu satisfaits des essais faits jusqu'alors pour perfectionner la poésie dramatique ; ima-

ginèrent de faire composer un drame lyrique par le meilleur poëte lyrique et le meilleur compositeur de musique qu'il fût possible de trouver. En conséquence, ils choisirent Octave Rinuccini et Jacques Peri, tous deux Florentins : le premier fit un poëme de *Daphné*, auquel le second appliqua une sorte de déclamation notée, qui avait les tons de la musique, sans en avoir le soutien et la mesure. Cette déclamation est coupée par des airs et des chœurs. Cet ouvrage, ainsi disposé, fut exécuté en 1597, dans la maison de Corsi, et obtint le plus grand succès. Ce succès détermina Rinuccini à écrire deux autres ouvrages du même genre, savoir : *Euridice* et *Ariane*.

Dans la même année où *Ariane* fut chantée à Florence, on exécuta à Rome un oratorio du même genre, composé par Emilio del Cavaliere, intitulé *l'Anima e'l corpo*. Son ouvrage et celui de Peri furent imprimés en 1608 ; et, dans leurs préfaces, les deux auteurs réclament l'honneur de l'invention du récitatif, qu'ils prétendent l'un et l'autre être le renouvellement de la déclamation chantante des Grecs. Chacun d'eux cite à l'appui de sa réclamation des ouvrages faits antérieurement aux époques que nous venons de rapporter, et notamment Emilio fait mention d'un drame de sa composition (*la Disperazione del satiro*), composé et exécuté, en particulier, dès 1590 ; et *il gioco della cieca*, représenté en 1595. Si l'on en croit Jean Baptiste Doni, elle n'appartiendrait ni à l'un ni à l'autre, mais à Vincent Galilée, père du célèbre Galilée, qui frappé, ainsi que Bardi, et les autres amateurs de Florence, des défauts de la musique de son temps, pleine de recherches artificieuses, s'occupait de retrouver la déclamation chantante des Grecs, et qui, ayant imaginé le récitatif, en fit l'application à l'épisode du comte Ugolino dans l'*Enfer* du Dante. Il composa, dans la même manière, les lamentations de Jérémie, et les chanta lui-même, avec accompagnement de viole, devant une nombreuse assemblée. Jules Caccini, de Rome, jeune chanteur, qui fréquentait, comme beaucoup d'autres, la maison de Bardi, s'enthousiasma de ce genre, et se mit à composer plusieurs pièces, mais dans un goût très-supérieur. Bientôt il eut pour rival Jacques Peri, et tous les deux, selon Doni, concoururent à mettre en musique la *Daphné* de Rinuccini. Ensuite Peri composa *Euridice*, et Caccini l'enlèvement de *Céphale*. Ces pièces furent suivies d'*Ariane*, qui fut aussi mise en récitatif par Claude Monteverde, dont nous avons déjà parlé.

Quoi qu'il en soit de tous ces ouvrages, l'*Euridice* de Peri fut le premier que l'on joua publiquement. Cette représentation se fit en 1600, à Florence, à l'occasion du mariage d'Henri IV, roi de France, avec Marie de Médicis. Dans la préface du poëme, qui fut imprimé dans la même année,

Rinuccini dit que la musique composée par Peri, sur sa *Daphné*, avait fait cesser la crainte où il était de ne jamais voir renaitre la déclamation chantante des anciens.... Au reste, cet ouvrage est presque tout en récitatif; les airs et les chœurs y ont fort peu de développement et n'ont plus aucun rapport avec la musique madrigalesque du temps. On peut en dire autant de tous les ouvrages qui furent composés jusqu'au milieu de ce siècle. C'est seulement dans l'opéra de *Jason*, de Cicognini, mis en musique, en 1649, par Cavalli, que l'on commence à voir des airs ayant une mélodie différente de celle du récitatif, quoique cependant ces airs soient généralement insipides, et ne soient, pour en donner une idée, que des espèces de menuets. On aperçoit un nouveau progrès dans les opéras de Cesti, qui, dans sa *Dorie*, composée en 1663, commença à introduire des airs propres à faire briller le talent du chanteur. Mais ce que l'on remarque à cette époque, c'est que l'opéra commença à dégénérer en un spectacle pour les yeux, au point que dans l'impression des ouvrages représentés dans la fin du dix-septième siècle, on ne faisait mention ni du poète, ni du compositeur, ni des chanteurs, mais seulement du machiniste et du décorateur. Cela n'empêcha pas une multitude immense de compositeurs de s'adonner à ce genre. Le nombre en est si grand qu'on ne pourrait entrer là-dessus dans quelques détails sans risquer d'être entraîné fort loin.

Parmi ces compositeurs, il y en eut plusieurs qui eurent beaucoup de science et de génie. Pour en donner la preuve, il suffit de nommer Gasparini, Pertti, Colonna, Lotti, mais surtout le célèbre Alessandro Scarlatti, auquel on attribue généralement l'invention du récitatif obligé. Ce qui caractérise ces hommes célèbres comme compositeurs d'opéras, c'est principalement la science qu'ils mirent dans leurs ouvrages: et peut-être était-ce tout ce qu'ils pouvaient faire à une époque telle que celle où ils écrivaient.

Au milieu de ce fracas, quelques uns d'entr'eux, et notamment Scarlatti, avaient senti la nécessité de ramener la mélodie vers l'expression de la parole, et il avait fait en ce genre des essais souvent fort heureux. Mais ce nouveau genre d'amélioration ne fut consommé que dans les premières générations du dix-huitième siècle, et c'est aux illustres élèves de Scarlatti, c'est-à-dire à Leo, Vinci, Hasse, Popora, Feo, Abos, et surtout Pergolèse, qu'est dû ce premier perfectionnement. Ils furent parfaitement secondés par les poètes de leur époque, surtout par Apostolo Zeno, et son élève Métastase, qui leur offrirent des poèmes écrits avec pureté et élégance, et remplis de situations intéressantes. On peut compter trois générations qui ont marché dans le même système en pro-

titant des embellissements successifs de la mélodie et de l'orchestre. La première comprend les hommes que nous venons de nommer ; la seconde présente des noms qui ne sont pas moins célèbres, ce sont ceux de Jomelli, de Piccini, de Sacchini, de Guglielmi, de Traetta, d'Anfossi, de Terradellas et autres. Enfin, la troisième formée des élèves de ces derniers, a été illustrée par Guglielmi Paisiëlle et Cimarosa.

Cette époque, quelque brillante qu'elle soit, ne fut pas exempte de quelques taches ; d'abord, si les poèmes présentaient de l'intérêt et des situations dramatiques, on peut leur reprocher des défauts essentiels dans leur structure en général, et dans la forme des parties de détail, où les convenances dramatiques étaient souvent sacrifiées à la musique ; outre cela, les chanteurs, qui dans ce temps même déploierent une habileté inconnue jusqu'alors, exigeaient généralement du poète et du compositeur des positions où ils pussent faire briller leur talent ; il résulta de là que, bien que la musique dramatique fut créée, le drame lyrique n'existait pas encore. Ces abus, bien sentis et proclamés par les meilleurs poètes lyriques et par Métastase lui-même, portèrent des hommes du premier talent à faire des efforts pour créer enfin un drame véritablement lyrique, c'est-à-dire un drame fait selon toutes les règles du genre, et dans lequel la musique serait entièrement subordonnée à l'action. Les premiers essais en ce genre furent faits par Marcello, qui, dégoûté des tracasseries qu'il éprouva à ce sujet au théâtre, se contenta de consigner ses principes dans ses écrits, et d'en donner des modèles dans sa sublime collection de psaumes, chef-d'œuvre incomparable de mélodie, d'harmonie et de vérité dramatique : mais elle fut consommée au théâtre par le célèbre Gluck, qui, sans avoir comme compositeur ni toute la profondeur, ni toute l'élégance des grands maîtres italiens et allemands, eut assez de talent et de génie pour achever, vers le milieu du siècle dernier (en 1764), cette importante révolution. Il fut parfaitement secondé par le poète Calzabigi, qui le premier écrivit un poème lyrique essentiellement dramatique (*O feo*) ; et il servit en ce point de modèle à ses contemporains, dont plusieurs, tels que Piccinni, Sacchini, et autres, marchèrent sur ses traces.

Après d'aussi heureux travaux, l'art fut fixé pour toujours, sauf les changements que devaient lui faire éprouver les variations de la mélodie, qui, jusqu'à ce jour, a subi des révolutions dont il est impossible de prévoir le terme. Cependant, vers la fin du dernier siècle, les progrès de la musique instrumentale ont occasionné un mouvement sensible dans la musique dramatique ; quelques compositeurs ayant

essayé de transporter dans l'accompagnement les richesses de la symphonie. C'est sur ce système qu'ont travaillé Haydn, Mozart, Cherubini, et toute leur école. Ce système très-brillant a de très-grands avantages, mais il en résulte naturellement un inconvénient difficile à éviter, c'est que la partie essentielle, la partie vocale, en supposant même qu'elle ait toutes les qualités requises, est sujette à se voir éclipsée, et quelquefois même à paraître moins importante qu'une partie accessoire.

En récapitulant ce qui précède, on voit que l'on peut compter, dans l'histoire de la musique dramatique, au moins six époques dans l'espace d'environ deux siècles. La première, que nous nommerons celle du récitatif, sous Peri, Monteverde et leurs imitateurs, la seconde, qui est celle de la naissance de la mélodie dramatique, sous Cavalli, Cesti, etc.; la troisième, celle de la science, sous Pertti, Colonna, Scarlatti; la quatrième, celle de l'expression, sous Vinci, Porpora, Pergolèse, et les autres élèves de Scarlatti; la cinquième, celle du *drame lyrique* proprement dit, sous Gluck et ses imitateurs; enfin la sixième de la symphonie dramatique, sous Haydn, Mozart, Cherubini, etc.; sauf les retards, déviations et modifications de tout genre, dont nous nous occuperons en traitant des écoles et même des individus.

Dans tout ce que nous venons de dire, nous avons eu principalement en vue le drame tragique, ou pour mieux dire la tragédie lyrique. On conçoit facilement que, en ce qui concerne le langage mélodique, le drame comique, autrement dit comédie lyrique, opéra comique, opéra bouffon, intermède, etc., doit avoir éprouvé les mêmes révolutions; aussi n'en parlerons-nous que d'une manière très-sommaire, pour indiquer celles qu'il a pu éprouver dans sa constitution propre, et pour faire connaître les personnages qui s'y sont le plus distingués.

L'invention de la comédie lyrique remonte aussi haut que celle de la tragédie lyrique. L'origine de l'une et de l'autre se perd dans les ténèbres du moyen-âge, et peut-être doit-on la chercher dans ces farces, moralités et mystères, dont, aux quatorzième et quinzième siècle, on amusait nos aïeux. Les plus anciennes comédies lyriques dont on fasse expressément mention, appartiennent au seizième siècle. De ce genre, on cite le *Sacrificio*, de Beccari, mis en musique en 1555, par Alfonso della Viola; *Ipazzi amanti*, en 1569; la *Poesia rappresentativa*, en 1574; *Tragedia di Frangipani*, musique de Merula; la *Poesia rappresentativa*, etc., 1578; *Il re Salomone*, 1579, *Pace e vittoria*, 1580; *Pallade*, 1581, etc.; *l'Anfi-Parnasso*, d'Orazio Vecchi, 1597: tous représentés à

Venise. La musique de ces ouvrages était absolument du style madrigalesque : et si elle en avait les beautés, elle en avait aussi les absurdités, bien plus choquantes au théâtre, où rien ne dispense d'être vrai. De ces inconvénients, nous citerons, comme un des plus remarquables, l'usage des monologues chantés à plusieurs voix, à cause du défaut d'instruments pour l'accompagnement.

On ne sait point au juste quand on a commencé à appliquer le récitatif à la comédie lyrique ; on a connaissance de plusieurs opéras comiques exécutés dans le courant du dix-septième siècle ; mais sans nous arrêter à des objets sur lesquels les détails nous manquent, nous nous bâtons d'arriver à l'époque où Scarlatti et ses élèves introduisirent l'expression dans la musique dramatique, et, parmi eux, nous remarquons Pergolèse, qui se distingua par son talent à faire passer dans la mélodie les inflexions déclamatoires. On remarque aussi Logroscino, qui, par l'invention des finales, donna à la mélodie dramatique un nouveau genre de développement, et quoique, dans les deux générations que nous avons indiquées comme ayant succédé à celle-ci, la plupart des hommes qui les ont illustrées aient cultivé la comédie lyrique en même temps que la tragédie, il en est néanmoins plusieurs qui se sont particulièrement distingués dans le comique, tel est Nicolas Piccinni, dont la *Buona figliola*, chef-d'œuvre de grâce et de vérité, annonça le compositeur qui devait surpasser ses modèles. C'est à cette même génération qu'appartiennent l'illustre Grétry, qui s'attacha spécialement à suivre Pergolèse, et les compositeurs qui, marchant à ses côtés ou sur ses traces, ont donné à la France la vraie comédie lyrique. Enfin, la musique comique, après avoir été embellie par le génie de Guglielmi, de Paisiello, de Cimarosa, et des autres élèves de Piccinni et de ses contemporains, n'a pu se soustraire aux invasions de la symphonie : elle en a subi le joug sous le règne de Mozart et de ses imitateurs. Ne nous récrions pas contre une innovation qui a produit des chefs-d'œuvre d'un genre nouveau ; mais persuadons à tous ceux qui seraient tentés de le prendre pour modèle que, pour légitimer une pareille usurpation, il faut le même génie et les mêmes succès.

Article IV. — *Musique instrumentale.*

Nous devons d'abord rappeler à nos lecteurs que les instruments de musique doivent être considérés sous deux rapports : 1^o Quant au principe sonore qui fait la base de chacun d'eux ; 2^o quant au mécanisme d'exécution. Quant au principe sonore, les instruments peuvent être à corde,

à vent, à timbre, etc. Quant à leur mécanisme, on les divise en six classes, savoir : 1^o instruments d'archet ; 2^o instruments à vent ; 3^o instruments à touches ; 4^o instruments pincés ; 5^o instruments de percussion ; 6^o et enfin instruments-machines. A la tête de ces six divisions, il faut placer la voix humaine, le premier, le plus beau de tous les instruments, et celui qui sert de type à tous les autres.

Tous les instruments n'ont pas toujours été en usage, non-seulement chez les divers, mais encore chez les mêmes peuples ; chaque nation, chaque siècle, ont eu les leurs. Sans entrer ici dans des détails qui nous mèneraient trop loin, je me bornerai à dire quels sont aujourd'hui les instruments les plus en usage chez les nations auxquelles notre système musical est commun. Ce sont : 1^o parmi les instruments d'archet, le violon, la viole (autrement dite quinte ou alto), le violoncelle ou basse, et la contre-basse ; 2^o parmi les instruments à soufle, la flûte, la clarinette, le hautbois, le basson, le cor, la trompette, le trombone, le serpent, le fife et le flageolet ; 3^o parmi les instruments à touches, le forte-piano et l'orgue ; 4^o parmi les instruments pincés, la harpe, la guitare et la mandoline ; 5^o parmi les instruments de percussion, le tambour de diverses sortes, les cymbales et le tam tam ; 6^o enfin, dans les instruments mécaniques, la serinette et l'orgue de Barbarie.

La musique instrumentale n'est autre chose qu'une mélodie ou un système de mélodies, appropriées soit à un instrument, soit à une réunion quelconque de plusieurs instruments, ce qui donne lieu de l'envisager sous deux rapports : 1^o comme musique particulière ; 2^o comme musique d'ensemble.

La musique particulière est celle que l'on considère comme propre à un seul instrument, soit que cet instrument exécute effectivement seul, soit que pour le faire briller davantage, on l'accompagne d'un ou de plusieurs autres qui lui sont entièrement subordonnés : ce qui donne le solo proprement dit, et le solo accompagné, dont le concerto est le plus haut degré. Cette musique admet autant de sortes qu'il y a d'instruments : mais, dans l'impossibilité où nous sommes d'entrer dans tous les détails que présente cette matière, nous rapporterons ce que nous nous proposons d'en dire, à celle du violon, que l'on regarde avec raison comme le premier de tous les instruments.

La musique des solos, soit simples, soit accompagnés, comprend, sous les noms d'études, de fantaisies, caprices, etc., sonates, etc. et de concerto, une infinité de pièces de forme et de caractère différent. On n'attend pas que nous en tracions ici l'histoire détaillée, et nous nous bornerons à

quelques renseignements historiques relatifs à leur constitution, à l'exécution et au style de composition.

La constitution des solos, soit simples, soit accompagnés, comprend leurs formes mélodiques et le choix de instruments, objets qui ont subi de nombreuses variations avant d'arriver au point où nous les voyons. La forme surtout en éprouve chaque jour de nouvelles, au point qu'il semble n'y avoir rien de fixe en cette partie. Quant au choix des instruments, ce qui concerne toute la série des solos accompagnés depuis la sonate, qui est la plus simple de toutes, jusqu'au concerto, il y a également beaucoup de variations en cette partie. La sonate ébauchée dans le courant du dix-septième siècle, a été fixée, à plusieurs égards, par Corelli : le concerto, inventé par Torelli, son contemporain, sous le nom de *concerto grosso*, ne contenait d'abord que cinq instruments, savoir : le quatuor et la partie principale. Benda et Stamitz y ajoutèrent les instruments à vent, et en firent une sorte de symphonie.

En ce qui concerne la musique instrumentale, considérée par rapport à l'exécution, il est surtout important de relever une erreur assez commune, et qui consiste à croire que la musique était autrefois d'une grande simplicité et d'une exécution très-facile. Cette erreur vient de ce que les anciens se servaient communément de très-grandes valeurs ; mais on ne fait pas attention que ces valeurs s'exécutaient avec une très-grande vitesse : en sorte que celles qui, de nos jours, ont quelque durée, n'en avaient pas plus alors que les moindres de celles dont nous nous servons aujourd'hui. Outre cela, si l'on jette les yeux sur les recueils de pièces qui nous restent des siècles précédents, par exemple, sur le livre *virginal* de la reine Elizabeth, publié en 1578, on y trouvera des difficultés capables d'arrêter aujourd'hui nos plus habiles virtuoses.

La musique instrumentale a éprouvé, quant au goût et quant au style, les mêmes révolutions que le chant : elle a toujours été soumise à l'influence du genre de composition dominant. Sans parler des temps antérieurs au dix-septième siècle, sur lesquels nous n'avons que peu ou point de renseignements, nous savons que pendant les deux premières générations de ce siècle, elle fut entièrement du style *madrigalesque*. Sous Corelli, contemporain des Perti, d. s. Colonna, des Scarlatti, où la musique dramatique commença à dominer, elle fut savante et un peu aride. Geminiani commença à l'enrichir du côté de l'expression ; mais ce fut surtout sous Tartini, contemporain des Leo et des Joinelli, qu'elle s'éleva au plus haut degré d'expression, tant par rapport à la composition qu'à l'exécution. Peu après cette époque, le

concerto, en particulier, reçut un accroissement considérable entre les mains de l'élégant Jarnovick, du gracieux Mestrino : mais l'un et l'autre furent surpassés par Viotti, qui donna à ce genre le caractère qui seul semble lui convenir, et le porta à un degré qu'il paraît difficile de dépasser.

Ce que nous venons de dire concernant la musique particulière, s'applique à la musique d'ensemble ou musique concertante, et par ce terme nous entendons la musique instrumentale à plusieurs parties, dans laquelle les instruments sont tous également obligés, soit parce que chacun d'eux à un dessin qui lui est propre, soit parce que chacun d'eux reprend successivement le chant, les autres devenant successivement accompagnateurs. Deux méthodes qui se pratiquent également dans le duo, le trio, le quatuor, le quintetto, et autres pièces où chaque instrument est seul en sa partie, et dans la *symphonie*, où toutes les parties sont redoublées pour l'effet, selon des proportions déterminées convenablement. Boccherini est le premier qui, vers 1768, a donné au trio un caractère fixe ; après lui viennent Fiorillo, Cramer, Giardini, Pugnani, enfin Viotti.

C'est encore Boccherini qui, le premier, et à la même époque, a fixé le quatuor ; il fut suivi de Giardini, de Cambini, de Pugnani, et dans une école différente, de Pleyel, d'Haydn, Mozart et Beethoven. C'est encore Boccherini qui, toujours vers le même temps, fixa le quintette dans lequel il n'a pour rival que Mozart et depuis Beethoven.

La symphonie, cultivée depuis le milieu du siècle par Gossec, Toeski, Wanhall et Emmanuel Bach, a été perfectionnée par Haydn, qui, marchant sur les traces de ce dernier, a donné à ce genre une supériorité jusqu'alors inconnue, et est devenu, pour tous ceux qui le suivront, un modèle qu'ils désespèrent à jamais d'atteindre. Mozart et Beethoven ont seuls obtenu une place à ses côtés.

En résumant tout ce qui précède, nous voyons dans l'espace d'environ trois siècles, c'est-à-dire depuis 1550, toutes les parties du système, la mélodie, les principes de la facture et du dessin musical, et tous les genres de composition, prendre une stabilité, arriver successivement à un point de perfection qu'ils semblent ne pouvoir plus dépasser ; et cela, à la même époque où nos langues, nos genres littéraires, en un mot, toutes les parties des connaissances modernes, formées la plupart, ainsi que notre musique, du système des barbares, dont nous descendons combiné avec les débris du système des Grecs et des Romains, dont ils avaient renversé l'empire, prennent un semblable aspect de perfection et de stabilité. Bien loin que cette considération doive nous décourager, en nous donnant lieu de penser qu'il ne reste plus

rien à faire , puisque tout est perfectionné , nous devons , au contraire , nous féliciter d'arriver à une époque où nous pouvons jouir d'une multitude infinie de chefs-d'œuvre en tous genres , et où nous avons pour modèles des ouvrages marqués au coin de l'immortalité.

Après avoir tracé l'histoire de l'art , il nous reste maintenant à parler de celle des écoles : et c'est ce que nous allons essayer de faire le plus succinctement qu'il nous sera possible.

CHAPITRE III.

DES ÉCOLES. ÉCOLE D'ITALIE.

Quoique toutes les nations de l'Europe auxquelles est commun notre système de musique aient chacune un goût , des habitudes et des principes qui leur sont propres , et que , en ce sens , chacune d'elles ait une école particulière , néanmoins on ne peut , relativement à l'art en général , considérer comme ayant une école que celles qui ont contribué d'une manière sensible aux progrès de l'art , soit en proposant des principes ou des méthodes universellement adoptés , soit en créant des productions universellement regardées comme des ouvrages classiques. En ce sens , il n'y a réellement en Europe que trois écoles : l'école italienne , l'école allemande , l'école française et leurs dépendances : et nous devons avertir ici que nous circonscrivons le territoire de chaque école , aux contrées où se parle la langue dont chacune d'elles tire sa nomination.

Cela posé , je me propose , dans cette dernière partie , d'examiner succinctement les droits de chaque école , et d'indiquer sommairement la part que chacune d'elles a successivement apportée et reprise dans le fond commun des connaissances musicales pendant la période dont nous achevons d'ébaucher l'histoire. Pour procéder avec ordre , je subordonnerai ce que j'ai à dire sur cette matière à quelques chefs principaux , savoir : leur histoire général , les principaux traits qui les caractérisent , ce qu'elles ont fait relativement aux diverses parties de l'art , rapportées à quatre points qui sont : 1^o le système et les principes généraux ; 2^o les quatre genres de compositions précédemment développés ; 3^o l'exécution tant vocale qu'instrumentale ; 4^o la culture musicale , et , sous ce dernier terme , je comprends l'état de l'enseignement et la littérature de l'art.

On a compté pendant longtemps en Italie cinq grandes écoles, subdivisées en un grand nombre d'écoles particulières, savoir : 1^o l'école romaine, qui comprend celles de Palestrina, de Jean Marie et de Jean Bernard Nanini, d'Orazio Benevoli, et de Francesco Foggia; 2^o l'école de Venise, divisée en celles d'Adrien Willaert, de Zarlin, de Lotti, de Gasparini, et de son élève Benetto Marcello; 3^o celle de Naples, qui a pour principaux maîtres, Rocco Rodio, don Carlo Gesualdo, Alexandro Scarlatti, Leonardo Leo, et François Durante; 4^o l'école de Lombardie, qui comprend celles du père Constant Porta, de Claude Monteverde, tous les deux de Crémone; de Pierre Ponzio de Parmes, d'Orazio Vecchi, de Modène; 5^o Enfin, l'école de Bologne, dont les maîtres sont André Rota, D. Jérôme Giacobbi, Jean Paul Colonna, et Antoine Perti; auxquels il faut ajouter Sarti et le P. Martini. On ne cite point celle de Florence, mentionnée par différents écrivains, parce que ceux qui l'ont illustrée par l'invention du récitatif étaient de simples amateurs, et que les hommes habiles qu'elle a produits depuis sont la plupart élèves de celles de Rome ou de Bologne.

Quoi qu'il en soit, on considère ordinairement toutes ces écoles comme appartenant à trois régions, savoir : la haute, la moyenne et la basse Italie. La première comprend les écoles vénitienne et lombarde; la seconde, celle de Rome et de Bologne; la troisième, celle de Naples.

Les traits qui caractérisent toutes les écoles d'Italie sont le sentiment exact et la connaissance approfondie des principes essentiels et constitutifs de l'art joints à la grâce et à l'expression; mais, indépendamment de ces traits généraux, chacune de ces écoles a encore des traits particuliers qui lui sont propres; celle de la basse Italie a plus particulièrement la vivacité, et la vérité d'expressions: celles de la moyenne Italie, la science, la pureté du dessin et le grandiose: celles de la haute Italie, l'énergie et la force du coloris.

De tout temps il y a eu des écoles en Italie, mais elles n'ont pas eu en tout temps la même célébrité: il y a eu à cet égard plusieurs variations. Nous avons vu que du temps de saint Grégoire et de Guido, l'Italie était la source de la musique; mais il paraît que les guerres horribles dont, pendant le moyen-âge, ce pays fut le théâtre, y éteignirent les arts, et principalement la musique. Aussi voyons-nous que, depuis le treizième siècle jusqu'au seizième, les progrès les plus importants sont dus à des Français ou à des Flamands. Ce dernier peuple surtout mérite une considération particulière pour avoir formé, pendant la dernière moitié du quinzième et la première du seizième siècle une

école, que les guerres de la fin de ce siècle détruisirent ; mais qui a été la tige de toutes celles qui subsistent aujourd'hui en Europe. Les Français furent les premiers qui, à raison de la proximité et des relations habituelles, participèrent à l'impulsion qu'ils avaient donnée. A cette époque les chapelles des papes et de princes d'Italie étaient pleines de chanteurs flamands et pirards ; on ne chantait par toute l'Italie et même à Rome, que la musique des compositeurs flamands et français, l'on tirait même de ces pays des professeurs qui allaient répandre en Italie les principes et les compositions de leurs compatriotes, et il y avait alors une telle uniformité entre toutes les nations de l'Europe, qu'elles semblaient ne former qu'une seule école. Les Italiens suivaient la même doctrine, et il fallait que ce fût avec bien peu d'avantage, puisque l'on ne cite pas d'eux une seule composition de ce temps tandis que l'on en montre une quantité considérable des compositeurs flamands, français et allemands. Mais, vers le milieu du seizième siècle, les écoles d'Italie commencèrent à paraître sur la scène. La plus ancienne est celle de Rome, qui regarde comme chef Palestrina, élève de Claude Goudimel, qui, comme nous l'avons dit plus haut, avait établi à Rome une école de musique où il enseignait la composition. Adrien Willaert, élève de Josquin de Prez et de Jean Mouton, est fondateur de celle de Venise. Le père Porta, son élève, fonda celle de Lombardie ; celle de Naples, aussi ancienne que les précédentes, fut célèbre au seizième siècle, sous le prince de Venouse, don Carlo Gesualdo ; mais sa principale gloire date de Scarlatti : l'école de Bologne n'est guère qu'une émanation de celle de Rome. Mais ce qu'il faut remarquer, c'est que depuis leur origine ou leur renouvellement, ces écoles se sont montrées avec une supériorité qui, dans presque tous les genres leur est assurée : c'est ce qui résulte de l'examen de leurs travaux en chaque partie.

D'abord, quant au fond du système et aux principes généraux, les Italiens ont toujours été en avant de toutes les autres nations. Après avoir reçu des Flamands et des Français le vieux contre-point ecclésiastique, ils y ont les premiers introduit le sentiment des tons modernes : ils ont enfin déterminé et fixé ces tons ; ils ont créé la phrase et la période mélodique ; ils ont créé l'harmonie tonale. Ils ont même été tellement en avant sur ce point que l'accord formé par la seconde et la sensible du mode mixte a longtemps été nommé *sixte italienne*, parce qu'il était constant qu'ils en étaient les inventeurs. Ils ont perfectionné toutes les parties du contre-point ou dessin musical : la fugue et les contre-points intriqués leur doivent leurs plus belles formes. C'est encore en Italie qu'a été inventée la basse continue. Toutes les écoles

d'Italie ont concouru simultanément à ces progrès : mais en ce point , l'école de Rome et celle de Naples surtout , semblent avoir un mérite particulier.

Quant aux diverses branches du style d'église, depuis le plain-chant jusqu'aux genres les plus riches d'ornemens, c'est en Italie qu'elles ont reçu tous leurs développemens. En effet, si nous les parcourons successivement, nous verrons que, dans le style *a cappella*, le plain-chant s'est formé en Italie, et que le faux-bourdon a été en usage de temps immémorial à la chapelle des papes. Dans le contre-point sur le plain-chant, on ne connaît rien de mieux que ceux du P. Costanzo Porta, de l'école de Lombardie. Le style fugué, en conservant le nom de Palestrina, annonce le maître et l'école qui l'ont perfectionné. Le style accompagné, doit encore à l'école romaine ses plus beaux modèles. Quand au style concerté, quoiqu'il y ait eu dans tous les temps de très beaux ouvrages en ce genre, produits par toutes les écoles d'Italie, néanmoins, comme il tient plus que toutes les autres du style dramatique, c'est surtout dans celle de Naples qu'il faut en chercher des modèles.

Le style de chambre est tellement propre à l'Italie, dans ses principaux genres, qu'il semble lui appartenir exclusivement. Ce n'est qu'en Italie que l'on trouve des madrigaux soit simples, soit accompagnés. Dans le premier genre, c'est encore l'école romaine, qui emporte la palme; celles de Venise et de Lombardie, en considérant l'abbé Clari comme appartenant à cette dernière, possèdent ce qu'il y a de mieux dans le second. L'école de Naples a produit les plus belles cantates : celles de Scarlatti, de Porpora, d'Astorga. Dans le genre fugitif, chaque peuple de l'Italie possède des *canzonette* de différents genres qui sont remplies de grâce et de charme.

Le style de théâtre appartient presque entièrement à l'Italie; c'est à Florence qu'il a été inventé, c'est à Naples qu'il a été perfectionné, après avoir été essayé par toutes les autres écoles. Nous ne répéterons pas ce que nous avons dit là-dessus. (Voyez ci-devant p. 41 et ci après école française.)

Que les Italiens aient perfectionné tous les genres de la composition vocale, c'est ce dont tout le monde est d'accord; mais ce à quoi l'on ne fait pas généralement attention, c'est que ce sont eux qui ont enseigné à toute l'Europe la composition instrumentale : c'est à eux que l'on en doit les premiers et les plus beaux modèles. Ce sont eux qui ont inventé presque tous les genres de pièces instrumentales que nous avons nommées particulières, depuis la sonate jusqu'au concerto. Dans la musique de violon, Corelli, Tartini, et leurs élèves, ont précédé les compositeurs de toutes les autres

nations de l'Europe et leur ont servi de modèles. Il en a été de même de celle du clavecin, depuis Frescobaldi jusqu'à Clementi. Toutes les autres musiques particulières ont été faites sur celle de ces deux instruments. Dans la musique d'ensemble ou concertée, les écoles d'Italie ont encore fourni des ouvrages fort remarquables jusqu'au quintetto inclusive-ment, genre que l'on ne peut nommer sans penser à Boccherini. Mais, dans la symphonie proprement dite, les Italiens sont à-peu-près nuls : ils n'ont même aucune prétention à cet égard, et se contentent de remarquer que, en fait de musique d'ensemble, la symphonie ne diffère des autres pièces que par des effets ajoutés aux formes et aux idées, qui sont l'objet essentiel. C'est ainsi que dans la peinture ils se reconnaissent généralement inférieurs, quant au coloris, aux peintres flamands, qu'ils surpassent d'ailleurs sous tous les autres rapports.

Dans l'exécution musicale, les écoles d'Italie ont eu de tout temps une supériorité marquée sur toutes celles de l'Europe : 1^o quant au chant, on ne saurait dénombrer la multitude de chanteurs et de cantatrices excellents qu'elles ont produits : leur supériorité en cette partie tient à une infinité de causes qu'il serait trop long d'énumérer en ce moment. La principale est le goût général que l'on a toujours eu pour le chant dans ce pays, et qui n'a cessé de croître jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Ce goût, qui était surtout celui des souverains et des hautes classes de la société, faisait que de toute part les plus riches encouragements étaient offerts aux chanteurs que l'on croyait ne pouvoir jamais assez payer, tandis que l'on rétribuait assez mesquinement les compositeurs qui, du reste, vivaient contents de leur réputation, à laquelle les chanteurs contribuaient en tant de manières, et suffisaient à peine, malgré leur nombre immense, au besoin de nouveautés en tous genres qui étaient demandées de toute part. Et remarquez que ce goût si prononcé portait sur le chant proprement dit, et nullement sur ses accessoires, tels que la déclamation ou la mimique, lesquels n'ont avec lui d'autre connexion que celle qui résulte de cas particuliers : ces accessoires étaient entièrement négligés, et l'on n'y attachait absolument aucune importance : ce que l'on prisait, c'était la beauté de la voix, la pureté, la justesse, la légèreté, l'expression élevée et passionnée dominée et modérée sans cesse par toutes les règles qui caractérisent une mélodie simple, noble et riche. L'art des ornements et les traits propres à mettre en évidence l'agilité de gosier d'un chanteur habile prenaient ensuite place, et l'habitude d'entendre d'incomparables artistes avait rendu les Italiens d'une aptitude et d'une susceptibilité

extrêmes. On ne doit pas oublier d'autre part que ceux de leurs chanteurs qui ont obtenu le plus de réputation avaient été rendus dès l'enfance incapables de s'occuper d'autre chose que de la musique, et l'on conçoit que toutes leurs idées se tournaient vers le point unique qui devait leur donner à la fois fortune, gloire et considération, et compenser pour eux la qualité d'homme qu'on leur avait enlevée. Nous verrons dans la dernière partie de ce livre que depuis que les castrats sont devenus plus rares, et maintenant surtout qu'il n'en existe plus sur aucun théâtre, et que le petit nombre de ceux qui sont employés à Rome dans les églises a perdu toute importance, l'art du chant est singulièrement déchu dans toute la Péninsule.

2^o Quant aux instruments, on trouve des noms italiens célèbres dans l'histoire de la musique dès le milieu du seizième siècle; leurs organistes ont précédé tous les autres, et pour ce qui est du violon et du clavecin, ce sont, pour le premier, Corelli, Tartini et Viotti qui l'ont enseigné à toute l'Europe: les fameux luthiers d'Italie n'ont point encore été surpassés. L'école de Frescobaldi a longtemps été celle de tous les clavecinistes et celle de Bezzozzi a eu le même effet pour le hautbois. Les Italiens réclament encore l'invention ou le perfectionnement de plusieurs instruments. Toutefois il faut avouer que leurs écoles n'ont jamais fourni qu'un très-petit nombre d'instrumentistes de mérite, tandis que l'Allemagne, et depuis quarante ans seulement la France, ont produit des masses d'exécutants capables tous de jouer le solo, et rendant avec un parfait ensemble les plus grandes difficultés symphoniques. Cette rareté d'instrumentistes habiles n'a d'autre origine que l'importance et la supériorité des chanteurs et la négligence du public italien à l'égard de tout instrumentiste qui ne sort pas complètement de la sphère ordinaire.

Terminons cet article par quelques observations sur la littérature de l'art et sur sa culture en Italie.

Les siècles précédents virent naître sur les diverses parties de l'art des ouvrages très-estimés et estimables à beaucoup d'égards, quoique, d'après ce que j'ai dit précédemment, ils fussent constamment en arrière de la pratique; j'ai déjà fait connaître les principaux. Le dix-huitième siècle a été moins productif, et en voici la raison: c'est que dans ces derniers temps les progrès de l'art ont été encore plus rapides que par le passé; que ces progrès ont eu lieu dans un genre beaucoup moins susceptible d'être analysé et réduit en règles. Aussi la plupart des traités de composition, et autres qui existent en Italie, sont-ils généralement surannés. Mais les conservatoires d'Italie ont possédé des recueils très-

bien faits de modèles, et jusqu'à la fin du dernier siècle d'excellents principes ont été transmis par l'enseignement oral, les maîtres ayant reconnu que ce n'est pas avec des livres, mais avec des leçons suivies, que l'on forme des artistes capables d'opérer. Les livres sont utiles, néanmoins, mais c'est surtout pour l'instruction des maîtres qui ont déjà acquis par l'enseignement oral cette partie du talent qui ne peut s'acquérir autrement.

Quant à la culture de l'art en Italie, elle a de tous temps eu le même objet : en ce qui concerne l'exécution, les Italiens s'adonnent beaucoup au chant, qui, dans le fait, est l'objet essentiel. Le nombre d'amateurs et d'artistes en ce genre est très considérable : l'exécution instrumentale y est beaucoup moins cultivée ; et, comme nous le disions il y a un instant, le plus grand nombre en ce genre ne dépasse pas la médiocrité. Les instruments ne sont considérés, en Italie, que comme des moyens d'accompagnement, et les partitions ayant longtemps été très-claires, les instrumentistes n'avaient pas besoin d'être fort habiles ; aussi le sont-ils encore très-peu ; jusqu'à ces derniers temps il eût été fort difficile de faire exécuter une symphonie en Italie. Ce n'est que depuis que les événements politiques ont mis les habitants en contact avec les Français et les Allemands que l'on a donné quelque importance à la musique instrumentale, surtout dans la haute Italie. Du reste, ces faibles symphonistes sont de convenable et intelligents accompagnateurs.

La composition est très-cultivée en Italie. Le nombre des compositeurs y a de tous temps et en tout genre été immense. Les plus superficiels, et depuis quelque temps ils le sont presque tous, ont du moins le mérite du style ; mais il s'en est trouvé longtemps qui étaient très-instruits dans toutes les parties de la composition. La théorie musicale y est peu cultivée ; l'érudition l'est un peu davantage ; mais seulement par quelques amateurs instruits, le commun des artistes étant fort ignorant.

Il faut aussi déclarer que dès les dernières années du dix-huitième siècle, la musique a éprouvé en Italie un déchet sensible, et qu'elle n'y est plus ce qu'elle y a été dans le courant de ce même siècle et des deux précédents, sinon quant au nombre, du moins quant à la qualité des artistes. Autrefois on trouvait constamment en Italie douze chanteurs du premier ordre, tels que les Farinelli, les Pacchiarotti, les Guaragni, les Marchesi, et soixante à quatre-vingts chanteurs du second rang, tels que les Mandini, etc. On y voyait également à la fois plusieurs maîtres du premier rang, tels que les Scarlatti, les Durante, les Leo, les Porpora, etc., un très-grand nombre de talents du second ordre, puis une

multitude de compositeurs subalternes , et ainsi du reste. Dès 1808 on aurait eu bien de la peine à trouver deux chanteurs du premier ordre , cinq ou six du second ; on peut en dire autant pour la composition et les autres parties de l'art. Quelle fut la cause de cette dégradation ? Autant que nous pouvons le croire , la préférence universellement accordée au genre dramatique , genre dans lequel on peut avoir de grands succès avec une très-mince connaissance de l'art ; mais ce que nous devons dire aussi , c'est que cette décadence si sensible fait craindre que l'Italie ne perde la supériorité sur les autres nations de l'Europe ; cette triste prévision ne pourrait être combattue avantageusement que par des moyens qui ne sont guère au pouvoir des musiciens , mais elle n'empêche pas que l'on ne fasse avec plaisir le dénombrement des artistes , dont les talents l'honorent encore aujourd'hui. Ce qu'il est surtout fâcheux de remarquer , c'est que l'instruction publique y devient de plus en plus faible , et comme il n'existe plus à vrai dire d'école , il faut faire bien du chemin pour rencontrer un maître réellement savant : ce que l'on y trouve toujours , ce sont les modèles laissés par les générations précédentes ; et au fond c'est toujours là que se trouve le meilleur enseignement pour ceux qui savent étudier.

On verra dans le chapitre qui termine ce livre , et qui offre un coup d'œil sur l'état de la musique depuis un demi-siècle , les principaux faits qui ont signalé cette époque si fertile en événements de tous genres , et dont un des caractères les plus évidents paraît être de dépouiller les nations de leur personnalité dans les arts comme dans le reste , et de les obliger en quelque sorte d'apporter au fond commun le secret qui leur avait jusqu'alors valu sa supériorité en telle ou telle partie.

CHAPITRE IV.

ÉCOLE D'ALLEMAGNE.

On connaît en Allemagne , ainsi qu'en Italie , plusieurs écoles : il y en a , à proprement parler , autant que de capitales. Ces diverses écoles n'ont pas de traits aussi caractéristiques et sont loin d'avoir jamais eu l'antiquité et la réputation de celles de l'Italie. Dans une histoire détaillée de la musique , il conviendrait de faire des recherches sur chacune d'elles et d'en retracer l'histoire. Il est malheureux pour

l'art que le savant et consciencieux Forkel de Gættingue, qui se serait acquitté si parfaitement de cette tâche, et qui devait y consacrer le troisième volume de son *Histoire de la musique*, en ait été empêché par cette impitoyable mort, qui ne respecte ni les arts ni les artistes, et qui fait laisser tant d'ouvrages imparfaits, tant de travaux inachevés. Dans cette esquisse nous sommes obligés de nous borner à une simple indication pour toutes les écoles en masse.

Les Allemands sont à beaucoup d'égards dans la musique ce que les Flamands sont dans la peinture; moins scrupuleux sur le dessin, ils recherchent l'effet des couleurs; c'est-à-dire qu'ils aiment parmi les accords ceux qui ont le plus d'éclat, et parmi les instruments ceux qui sont les plus sonores, tels que les instruments à vent; ce qui les fait passer pour des harmonistes par excellence auprès des personnes qui confondent la *sonorité* avec l'harmonie. Cette science, qui consiste dans l'emploi simultané des sons, est la même par toute l'Europe: c'est peut-être la partie de l'art sur laquelle toutes les nations musicales soit le plus d'accord au fond, malgré la diversité de langage; mais le choix des instruments, et par conséquent les effets, diffèrent dans chaque nation. Ainsi les Italiens aiment l'harmonie pure, les Allemands l'harmonie brillante, et les Français, qui s'autorisent à tort de l'exemple de ces derniers, ont été longtemps accusés et le sont même encore d'aimer un peu le bruit.

L'origine des écoles d'Allemagne remonte aux jours de l'école flamande: on cite de cette époque plusieurs maîtres allemands qui allaient de pair avec les Flamands et les Français; et, sous ce point de vue, les écoles allemandes doivent partager l'antériorité relativement à celles d'Italie. Mais les guerres qui dévastèrent l'Allemagne pendant la fin du seizième et le commencement du dix-septième siècle, et surtout la terrible guerre de trente ans, pendant laquelle on vit cinq grandes armées traverser en tous sens ces malheureuses contrées, et porter en tout lieu la désolation et le ravage: toutes ces guerres anéantirent les arts, qui ne peuvent fleurir qu'au sein du bonheur et de la paix. Il est certain que dans cet espace de temps l'école d'Allemagne fut sensiblement en arrière de celle d'Italie; il paraît même que l'école de France, alors très-dégénérée, commença avant elle à sortir de sa nullité. Ce fut seulement, à ce qu'il semble, vers la fin du dix-septième siècle qu'elle reçut une impulsion marquée par les travaux de Reinhard Keiser, né vers 1673, et mort en 1739, le premier compositeur allemand qui, depuis le renouvellement, ait montré un talent original et supérieur. La suite de ce tableau fera voir les progrès que la

musique a depuis fait en ce pays ; et, pour le rendre plus complet et plus facile à comparer, nous suivrons absolument ici le même ordre que dans l'article précédent.

En ce qui concerne le fond du système, les Allemands n'ont, comme tous les autres peuples, fait autre chose que suivre les Italiens ; jamais ils n'ont pu les rejoindre en ce qui concerne la mélodie, surtout la mélodie vocale, car, quant à la mélodie instrumentale, l'Allemagne possède des chefs-d'œuvre du premier ordre. Ils ont de même été imitateurs quant à la fugue, aux canons, et à toutes les formes du dessin musical ; et, outre cela, ils ont plutôt considéré le contre-point par rapport aux instruments : il résulte de là que, malgré toutes les recommandations que l'on rencontre à cet égard dans les traités de leurs auteurs, souvent les voix chantent mal dans leurs compositions, parce qu'elles affectent des routes et des intervalles qui sont contre leur nature.

Quant aux diverses branches des styles, et premièrement du style d'église, ils ont reçu d'Italie le chant grégorien. Dans les églises luthériennes l'on emploie des chants particuliers à plusieurs parties en faux-bourdon, et composés pour la plupart peu après la réforme. Ces chants se nomment *chorals*, ils sont chantés par toute la masse du peuple, et du plus bel effet : ce genre, ou emploi du genre, leur appartient, et il serait à désirer que les autres nations les imitassent. Quant aux contre-points sur le plain-chant et au style fugué, ils en possèdent sans doute, mais ils ne valent pas ceux de l'Italie. Dans les autres genres de musique d'église, c'est-à-dire dans le style accompagné et le style concerté, ils ont depuis longtemps de fort beaux ouvrages de leurs meilleurs maîtres, dans lesquels ils ne sont inférieurs aux Italiens que sous de certains rapports : telles sont les messes de Graün, d'Haydn, de Mozart ; seulement on doit remarquer qu'elles appartiennent au genre du drame symphonique. Ils possèdent des oratorios de la plus grande beauté : tels sont ceux de l'immortel Jean-Sébastien Bach, de Graün, enfin les nombreux ouvrages de Handel, qui, bien que composés en Angleterre sur des paroles anglaises, appartiennent à l'école allemande.

Dans le style de chambre ou de concert ; en madrigaux ils n'ont rien de remarquable ; dans la cantate, ils ont de très-beaux ouvrages, à la tête desquels il faut mettre les cantates, mal à propos nommées *oratorios* de la création et des saisons, et des sept paroles de Joseph Haydn. Ils ne paraissent pas exceller dans les pièces fugitives, ce genre demandant une simplicité et une pureté de mélodie qui ne leur sont pas familières ; ce que nous connaissons d'eux en ee

genre n'est généralement pas satisfaisant et paraît souvent trivial ou mal conçu : on trouve cependant des morceaux de ce genre qui, chantés dans la langue du pays, sont loin d'être dépourvus de grâce et de simplicité.

Le théâtre allemand a une origine fort reculée, quoique postérieure à celle du théâtre italien, puisque le plus ancien opéra allemand que l'on connaisse n'est autre qu'une traduction de la *Daphné* de Rinucini, composée par Martin Opitz, né à Bunzlau en Silésie, en 1597, et mort à Danzig en 1639. Mais il ne commença à avoir d'éclat que vers la fin du dix-septième siècle, lorsque Keiser se mit à composer pour le théâtre d'Hambourg, alors très-florissant. Comme il ne reste que peu de chose des ouvrages de cet auteur, nous ne pouvons rien dire de son style ; mais dès le commencement et dans le cours du dix-huitième siècle, les compositeurs de l'école de Naples, et quelques compositeurs allemands, formés dans cette école, tels que Hasse, etc., en transportèrent le style en Allemagne ; il devint dominant, et donna le ton à tous les autres. Ce fut le style allemand, amélioré par ce mélange, qui devint celui de Graün, de Naumann, de Gluck, et même de Haydn et de Mozart, qui ne firent qu'y ajouter quelques modifications selon l'impulsion de leur génie, et d'après les derniers progrès de la musique instrumentale.

Je viens de nommer Gluck : il semblerait que ses travaux appartiennent à l'Allemagne, on verra qu'ils appartiennent bien plutôt à la France, et, quoique estimé dans son temps par quelques gens de mérite en Allemagne, la masse de la nation ne sut nullement l'apprécier. Ce ne fut que plus de trente ans après ses succès en France que ses opéras français, traduits en allemand, furent joués sur tous les théâtres, et y opérèrent la révolution qu'ils firent en France à l'époque où ils furent représentés. Leur apparition en Allemagne causa un grand scandale parmi les partisans du drame symphonique, qui s'indignèrent de voir leurs compatriotes abandonner quelquefois jusqu'au brillant Mozart pour le dramatique Gluck.

La plus grande gloire de l'école allemande est celle qu'elle tire de ses travaux dans la musique instrumentale. D'abord, dans la musique instrumentale particulière, et 1^o dans celle du violon, quoique les compositeurs qu'elle a produits n'aient fait que marcher sur les traces de Corelli, ils l'ont fait avec tant de succès, qu'ils méritent une mention particulière. Ainsi, dès l'époque de Corelli, tandis que Locatelli et Géminiani, les deux meilleurs élèves de ce grand maître, répandaient son école, l'un en Hollande et l'autre en Angleterre, nous remarquons en Allemagne François

Benda et Jean Stamitz, formés sur ses ouvrages. Leurs successeurs, enchérissant sur leurs travaux, se sont créé une école particulière, à la tête de laquelle on place Léopold Mozart, Fraentzl et Cramer, qui se rapprocha de Tartini, son contemporain.

2° Dans la musique de piano, ils ont produit depuis Kerl et Froberger, qui se formèrent à l'école des Italiens et des Français, une multitude d'excellents compositeurs, qu'il suffit de nommer pour faire connaître les titres de l'école d'Allemagne, ce sont : Jean-Sébastien Bach et ses enfants ; Haydn, Kozeluch, Mozart, Dussek, Cramer, et d'autres que je ne puis nommer. Il en est de même de la musique des instruments à vent, genre qui appartient presque exclusivement à l'Allemagne, et dans laquelle elle possède une foule immense de très-bons compositeurs. Elle n'a pas de moindres titres dans la musique instrumentale d'ensemble. Nous avons déjà cité les quatuors d'Haydn, les trios et les quintetti de Mozart ; mais Haydn, en portant la grande symphonie à un point de perfection qu'il semble impossible de dépasser, a lui-même porté au plus haut degré sa gloire et celle de sa nation.

L'exécution musicale en Allemagne est mêlée de bien et de mal, le chant y est généralement médiocre : on ne cite point un chanteur allemand ayant quelque réputation hors de son pays. L'exécution sur les instruments à cordes, et principalement sur le violon, a de la solidité ; mais elle passe pour manquer en général de grâce et d'expression. Celle des instruments à vent paraît y jouir d'une grande supériorité. L'Allemagne possède surtout une grande quantité de savants organistes, genre dans lequel aucune nation ne peut lutter avec elle. Les orchestres sont estimables, mais ne sont pas tout ce qu'ils pourraient être, surtout dans leurs proportions.

La littérature musicale en Allemagne est excessivement riche : elle possède sur toutes les parties de l'art une quantité prodigieuse d'excellens ouvrages, publiés dans le courant du dix huitième siècle tels sont ceux de Fux, Mattheson, Marpurg, Kirnberger, Emmanuel Bach, Knecht, Vogler, Albrechtsberger, Forkel, Gerbert, Nikelman, Koch, et une quantité d'autres que je ne puis citer. Elle est sans contredit, et sans aucune comparaison, la plus riche de l'Europe.

La culture musicale est étonnante en Allemagne ; jusque dans les moindres écoles de charité on enseigne publiquement la musique ; aucun maître d'école n'est admis à exercer sa profession, à moins qu'il ne sache enseigner les éléments de cet art, et quelques instruments. Il y a outre cela, dans les prin-

ciales villes, des écoles publiques et spéciales, où chacun est admis sans conditions, et dans lesquelles on enseigne toutes les parties de la composition. Outre cela, comme les moyens d'éducation ordinaire sont très multipliés et à la portée de toutes les classes, l'artisan, l'homme du peuple même, pour peu qu'il n'ait pas besoin du travail immédiat de son enfant, peut lui faire, sans frais, donner une bonne éducation. De toutes ces causes réunies il résulte que généralement en Allemagne les musiciens sont très-nombreux et très-instruits. Les méthodes d'enseignement sont d'ailleurs les mêmes que celles d'Italie, sauf quelques modifications : elles vont directement au but.

Voilà, en peu de mots, l'histoire et l'état musical de l'Allemagne, qui, comme on le voit, n'a pas à se plaindre de son partage.

CHAPITRE V.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Si les Italiens ont été inventeurs dans toutes les parties de l'art musical, s'ils les ont perfectionnées presque toutes, et que les Allemands aient mené au même point celles que les premiers avaient laissées imparfaites, qu'ont donc fait les Français ? se demandera-t-on, et quels droits ont-ils à figurer comme école à la suite des peuples qui semblent avoir tout achevé ? Le voici en peu de mots. Les Français ont été inventeurs en quelques branches particulières, et ont en cela exercé une influence réelle ; ils ont été en plusieurs autres bons imitateurs, ils ont mêlé dans leurs imitations un sentiment et un style qui leur appartiennent, et ils ont mis dans leurs propres compositions un ordre et un respect des convenances que les autres peuples ont généralement négligé ; sous ces rapports, ils ont mérité de servir de modèles, et d'être, par conséquent, considérés comme ayant, à plusieurs égards, une école qui leur est propre.

Les Français, ainsi que nous l'avons déjà dit en plusieurs occasions, furent, à l'époque de la renaissance des arts, les premiers à suivre l'exemple des Flamands. Plusieurs compositeurs français, tels que Regis, du Fay, Caron, Binchois et autres, sont même cités comme les ayant précédés ; mais ce n'est pas ici le lieu d'entamer une discussion à ce sujet ; d'ailleurs ce qui peut rester de leurs compositions n'est sous

la main de personne : d'autres, tels que Bromel, Jean Mouton, etc., sont désignés comme ayant marché à côté des Flamands ; enfin, Nicolas Gombert, dont le nom est évidemment français, est distingué par de vieux auteurs comme ayant surpassé son maître, le fameux Josquin, et comme ayant avancé l'art de la fugue. Nous ne répéterons pas ce que nous avons dit précédemment (page 21), et nous remarquerons que cet éclat de l'école française dura tout le temps du règne de François I^{er} ; mais les troubles de religion, qui commencèrent vers 1550, et qui se prolongèrent jusque vers la fin du règne d'Henri IV, les guerres sanglantes et exterminatoires qu'ils occasionnèrent, la profanation de la plupart des églises, alors seuls asiles de la musique, portèrent à l'art un coup destructeur autant par la mort d'un grand nombre d'artistes que par la perte de leur emploi. Henri IV s'occupa peu de la musique ; Louis XIII aimait beaucoup cet art ; mais le sombre et tyrannique Richelieu, qui régna sous son nom, ne le rangea pas au nombre de ceux qu'il crut devoir protéger. Les troubles de la minorité de Louis XIV furent encore plus funestes aux arts. Il s'écoula donc un espace de plus de cent ans, pendant lesquels la musique, non-seulement ne fut aucunement protégée en France, mais fut contrariée en toute sorte de manières. Aussi l'école resta-t-elle, durant tout ce temps, considérablement en arrière de celle d'Italie. Elle ne produisit que fort peu d'artistes, et les plus vantés atteignirent à peine la médiocrité. Enfin Louis XIV régna, et ce prince, qui aimait beaucoup la musique, qui chantait et jouait de la guitare, accorda une protection signalée à un art qu'il cultivait lui-même. Jean-Baptiste Lulli, né à Florence en 1633, mais venu à Paris à l'âge de moins de quatorze ans, et ne connaissant de son art que l'exécution sur le violon, apporta la musique italienne au point où elle était de son temps en Italie ; elle sembla alors recevoir une nouvelle existence. Elle se rétablit dans les églises, dans les théâtres, dans les concerts, et depuis ce temps elle n'a cessé d'être cultivée avec plus ou moins d'avantage, comme on pourra en juger par le détail que nous allons faire des progrès des Français dans les diverses parties de l'art.

Quant au fond du système, les Français ont simplement suivi la trace des Italiens ; il les ont encore suivis de plus loin, quant à la mélodie. En effet, quoique les Français, en se livrant à leur impulsion naturelle, aient un genre de mélodie qui leur est propre, et qui est intéressant par sa franchise et sa naïveté, il leur est arrivé, à l'époque dont nous parlons, une déviation bien étrange, et qui malheureusement les a longtemps entraînés bien loin de la véritable route.

Arrivé jeune en France, avec la mélodie des Cavalli et des Gesti, Lulli, homme de goût et d'esprit, l'introduisit dans la mélodie française, et forma des deux une mélodie mixte, estimable à beaucoup d'égards, surtout à raison de sa simplicité. Bientôt on se lassa de ce genre, et les successeurs de Lulli, qui n'eurent ni assez de goût pour perfectionner son ouvrage, ni assez de bon sens et d'instruction pour suivre les pas de l'école italienne, qui se perfectionnait sous Scarlatti et ses élèves, cherchèrent, par des ornements pleins d'afféterie, à cacher la pauvreté de leur chant. Le mauvais goût qui se fit sentir à cette époque dans la peinture sous les Coypel, les Lemoyne, les de Troy et autres, se manifesta dans la musique. La corruption fut portée encore plus loin sous Rameau, qui, en ce qui concerne le goût, fut absolument dans cet art ce que les Boucher et les Vanloo, ses contemporains, furent dans la peinture. A moins d'avoir entendu cette musique, il est impossible de s'en faire une idée : lorsqu'enfin l'on est parvenu à ce point, on se demande par quelle route on a pu arriver à une semblable dépravation, et l'on est tenté d'admirer les efforts prodigieux qu'il a fallu faire pour produire quelque chose d'aussi absurde et d'aussi monstrueux. Une lutte violente s'engagea dès le dix-septième siècle, entre la mélodie française et la mélodie italienne, on pourrit eux dire entre le mauvais goût et la mélodie, et se prolongea presque jusque vers la fin du dix-huitième siècle; et il faut le déclarer, à la honte de l'art, deux fois la mélodie française soutenue de tous les suppôts de l'ignorance et de la pédanterie : deux fois la mélodie française, non cette mélodie simple et franche qui existait dans le peuple et sur les petits théâtres, mais cette triste et prétentieuse psalmodie surchargée des plus absurdes broderies, ce prétendu chant français, coupé de hurlements, formé de tout ce que le mauvais goût peut imaginer, et ignoblement dépouillé de ce qui constituait son mérite primitif, triompha, malgré la clameur publique, dans le théâtre de l'Opéra et dans les cathédrales de France. Enfin, après plus de soixante ans de guerres musicales, le goût national l'emporta sur l'opiniâtreté de quelques individus intéressés à soutenir un faux système. Les travaux des Duni, des Philidor, des Monsigny, des Gluck, des Piccinni, des Sacchini et de quelques autres, donnèrent à la France une mélodie d'un caractère particulier, dans lequel la grâce italienne s'allie, autant qu'il est possible, à la sagesse française. Il faut espérer que cet ordre de choses se maintiendra longtemps !

Quant à l'harmonie pratique, si par ce terme on entend non pas l'art d'étourdir par un remplissage confus et par un bruit assourdissant, mais celui de déterminer les accords

qui conviennent le mieux , selon l'état de la modulation , de choisir et de disposer les sons de ces accords de manière à en obtenir l'eff'et le plus pur et le plus flatteur ; les Français ont longtemps été en arrière des Italiens et des Allemands. Laborde lui-même , tout en soutenant l'opinion contraire , et Jean-Jacques Rousseau , donnent la preuve de cette assertion , en déclarant que personne n'entend mieux que les grands maîtres d'Italie le choix des notes de la basse et celui des notes des accords les plus propres à revêtir l'harmonie de l'effet que l'on doit attendre. Longtemps les Français n'ont pas su en général aussi bien écrire que les Italiens et les Allemands ; tout cela venait de la différence des méthodes ; expliquons ceci.

En Allemagne, ainsi qu'en Italie , pour enseigner la composition , on a toujours été directement au but : on commençait par présenter à l'élève des basses très-simples , mais bien faites , et convenablement modulées : on lui faisait l'énumération de tous les cas que peut présenter une basse , on lui apprenait quels accords convenaient le mieux à chaque cas , et on l'exerçait longtemps à accompagner au clavecin des *partimenti* , ou basses chiffrées. Après cette première étude , on lui indiquait la marche à suivre pour la composition d'un chant , en lui donnant pour modèles les meilleures mélodies des grands maîtres , et lui enseignant en même temps les basses convenables à ces chants , selon les cas dont le dénombrement est bientôt fait ; lorsque l'élève avait acquis l'habitude de cet exercice , selon les règles déjà connues on lui montrait à écrire l'harmonie à deux , trois , quatre , ou un plus grand nombre de parties , dans toutes les espèces du contre-point simple , on passait ensuite aux contre-points complexes à la fugue et à l'étude des différents styles ; le tout sans discussion et sans perdre de temps en de mauvais raisonnements. Le double avantage de cette méthode était d'avoir toute la rapidité possible , et de donner à l'élève des connaissances qui , à quelque époque que les études fussent interrompues , lui pouvaient être de quelque utilité. Le seul reproche que l'on pût faire aux professeurs italiens et même aux Allemands , était de ne pas toujours motiver suffisamment les préceptes , et de ne pas donner , comme il sera t aisé de le faire , des raisons tirées de la pratique elle-même , ce qui rend l'étude pénible et quelquefois rebutante , et donne un air de routine à une méthode qui est excellente , quant à sa marche générale et quant au fond des principes. Mais lorsque l'élève a du courage , cet inconvénient ne l'arrête pas , et il est bien dédommagé de sa peine par l'avantage qu'il trouve dans cette méthode d'acquérir du style et une grande facilité d'écrire.

En France , au contraire , on a longtemps donné généra-

lement et l'on donne même encore quelquefois dans l'excès tout à fait opposé. Car, quoique dans l'origine la méthode que nous venons de décrire nous fût commune avec les Italiens et les Allemands, les mêmes erreurs qui retardèrent parmi nous les progrès de l'art influèrent sur les principes de l'enseignement. Lorsque après la réforme opérée par Lulli on voulut se mettre à marcher sur ses traces, les méthodes se trouvèrent réduites à quelques traditions éparses, devenues tout à fait insuffisantes, et qui le semblèrent encore davantage lorsqu'elles furent consignées dans des ouvrages mal conçus et mal digérés, tels que ceux de Paran, de Mignot, de Madin et autres. On dut alors faire des efforts pour se créer des méthodes plus appropriées à l'état de la science; mais au lieu de les chercher dans la méditation des chefs-d'œuvre des grands maîtres, et d'établir la grammaire musicale sur le bon usage, on recourut à des sciences étrangères, qui n'ont avec la musique que des rapports éloignés. Jean-Philippe Rameau, qui florissait à l'époque où le goût de la physique et des mathématiques commença à devenir général en France, puisqu'il était né en 1683, et prolongea sa carrière jusqu'en 1764, ayant lu quelque part ou entendu dire qu'un corps sonore mis en vibration faisait, outre le son principal, entendre sa douzième et sa dix-septième, essaya de fonder sur ce phénomène la théorie des renversements d'harmonie que nous avons décrite précédemment, page . Nous n'entrerons pas ici dans de plus longs détails sur cet article, et nous nous contenterons de dire que, dans le manque absolu de livres élémentaires, rédigés selon de bons principes, ceux de Rameau, commentés, simplifiés et vantés par des auteurs célèbres, eurent beaucoup de vogue.

En conséquence, d'après la méthode introduite par lui, des professeurs, pour montrer la composition, commencèrent par étaler à leurs élèves des propositions de physique et de géométrie, auxquelles ils n'entendaient rien, et qui d'ailleurs n'avaient, en conscience, aucun rapport à la question. Les élèves devaient, avant tout, se persuader que toutes ces sottises étaient le fondement de la haute, de la sublime science de l'harmonie. Après avoir surchargé leur esprit de ce premier fatras, on donnait la définition de l'harmonie, qui est la science des accords. On définissait les accords; on les décrivait, on en faisait apprendre un catalogue, dont la mémoire la plus heureuse ne pouvait se meubler en moins d'une année. On apprenait toutes les manières dont ils se succèdent et s'enfilent; on s'accoutumait à voir toute l'harmonie dans les accords directs, les seuls pour lesquels on prescrivait des règles de succession; ce qui obligeait les élèves à faire con-

tinuellement le calcul incommode des renversements ; outre cela , ces règles étaient elles-mêmes si vagues , si incomplètes et si peu susceptibles d'application dans le plus grand nombre des cas , que si , au bout d'un an ou deux d'une pareille étude , on présentait à un malheureux élève la basse la plus simple , il n'était pas en état d'y placer une harmonie qu'un élève d'Italie ou d'Allemagne y aurait mise , sans hésiter , au bout de fort peu de temps. Qu'arrivait-il de tout cela ? que l'élève s'ennuyait et se dégoûtait , qu'il renonçait à l'étude , et que si sa profession ou son goût le ramenait à la composition , il se dépêchait d'acquérir selon son pouvoir , d'après de mauvais principes , une certaine habitude du métier suffisante à son usage , et jamais il ne connaissait le fond de son art.

Voilà le résultat le plus incontestable qu'ait produit le système de la basse fondamentale , si vanté par des personnes entièrement étrangères à la musique , comme devant faciliter les moyens d'apprendre cet art ; il vaudrait mieux dire , d'en déraisonner sans y rien entendre , comme l'ont fait Roussier , Béthisy et tant d'autres commentateurs de Rameau. J'ai parlé précédemment du seul avantage qu'ait produit ce système relativement à la classification des accords ; je n'en dirai rien de plus ici. Du reste , on ne faisait nulle étude du contrepoint , tout au plus celle du placage harmonique ; aucune étude des styles , nulle connaissance des modèles dont les noms étaient même ignorés ; telles furent , en abrégé et sans aucune exagération , les études ordinaires de composition musicale , dans toute l'étendue de la France , jusqu'au commencement de notre siècle ; quelques vieux professeurs ont même prolongé jusqu'à nos jours ce détestable enseignement , et nous avons été à même d'en connaître quelques-uns encore fort entêtés de l'excellence des plus absurdes systèmes et des plus détestables procédés d'enseignement.

On verra plus loin que la marche d'enseignement adoptée par le Conservatoire de Paris , et celle que se sont formée plusieurs professeurs , d'après l'étude qu'ils ont faite des méthodes italiennes et allemandes , est exempte d'une partie de ces inconvénients ; mais on ne peut s'empêcher de reconnaître que , retenus par des considérations locales et par la crainte de heurter des préjugés , ils n'ont pas fait pendant longtemps , à cet égard tout ce qu'ils eussent peut-être désiré de faire.

Voilà ce qui concerne la France , quant aux principes et quant au fond du système. Voyons ce qu'elle a fait quant aux genres de composition.

Premièrement dans les diverses branches de style d'église. D'abord , dans le style choral ; après avoir reçu de saint

Grégoire le chant romain, reste précieux de la musique des Grecs, et y avoir fait des altérations successives, elle a fini par l'abandonner pour d'absurdes plains-chants, composés à l'époque de la plus grande dépravation de l'art en France, et qui, la plupart, sont marqués au coin de l'ignorance et du mauvais goût (voyez plus haut, page 10, et voyez aussi le *Traité pratique et théorique du chant ecclésiastique*, Paris, 1752). Mais c'est surtout relativement au contre-point sur le plain-chant que l'école française mérite de graves reproches. Elle n'en a possédé d'écrits que dans ces derniers temps, et la plupart d'un assez mauvais style, et cela n'est pas étonnant : les maîtres de chapelle français connaissent si peu le plain-chant, que j'ai vu des plus expérimentés soi-disant se tromper sur l'indication des tons. En outre on n'enseigne point en France à écrire en ce genre ; mais au lieu de cela, on pratiquait, il y a peu de temps encore, dans les cathédrales, un contre-point qui se faisait à la première vue, et que l'on appelle *chant sur le livre*. Pour en avoir une idée, figurez-vous quinze ou vingt chanteurs de toutes sortes de voix, depuis la basse jusqu'au soprano le plus élevé, criant à tue-tête, chacun selon son caprice, sans règle ni dessin, et faisant entendre à la foi sur un plain-chant exécuté par des voix rauques, soutenues de l'abominable et antimusical serpent (1), tous les sons du système, tant naturels qu'altérés ; vous commencerez à concevoir ce que pouvait être le contre-point sur le plain-chant, appelé en France *chant sur le livre* (2). Mais ce que vous aurez sans doute plus de peine à comprendre, c'est qu'il se soit trouvé des prévôts de chœur, des maîtres de chapelle assez dépravés pour admirer, pour maintenir au sein des églises un aussi hor-

(1) Voyez Première partie, page 177, seconde partie, tome III, page 56, et troisième partie, tome I, page 274.

(2) C'est pour remédier aux inconvénients signalés ici que le continuateur du *Manuel* a publié en 1835 les deux recueils intitulés : *ORDINAIRE DE L'OFFICE DIVIN, arrangé en chant sur le livre, par divers auteurs*, publié par J.-ADRIEN DE LA FAGE, et *OFFICE DES MORTS, arrangé en chant sur le livre*, par le même.

L'ORDINAIRE DE L'OFFICE forme deux parties, l'une pour le matin, l'autre pour l'après-midi. La première offre dans sa première division : l'hymne au Saint-Esprit, *Veni Creator*, puis six messes, savoir : celle des solennels majeurs et mineurs, des doubles majeurs et mineurs, et enfin celle des semi-doubles, après la messe des solennels majeurs, se trouve la messe de Dumont. Toutes ces messes sont disposées pour être alternées par l'orgue, mais tout le monde comprend que la partie de l'orgue peut, si l'on veut, être chantée. La seconde division présente les six messes précédentes dans leur entier ; viennent ensuite les *Kyrie* particuliers de l'Avent, du Carême, des dimanches

rible et aussi scandaleux charivari. En vérité ces gens-là faisaient de la maison de Dieu une caverne de voleurs, et introduisaient l'abomination de la désolation dans le lieu saint.

La musique d'église, accompagnée des instruments, a, en France comme partout, subi les révolutions de la musique dramatique, avec laquelle elle a toujours eu de grands rapports. Les Français ont eu longtemps la prétention d'y exceller et de surpasser toutes les autres nations. Quoique la fausseté de cette prétention soit aujourd'hui bien reconnue par ceux mêmes qui la soutenaient il y a encore quelques années, cependant on doit aussi reconnaître que dans ce genre, en effet, les Français ont beaucoup de mérite. Bien qu'elle se soit ressentie des variations de la mélodie, il y a eu à toutes les époques des compositeurs français qui s'y sont acquis une juste réputation. Les principaux sont, à compter de Lulli, ce compositeur lui-même, Campra, Le Sueur de Rouen, Lalande, Blanchard, Mondonville : et parmi les modernes, Gossec, d'Haudimont, Giroust, Roze, et enfin Lesueur, mort tout récemment et dont nous aurons à parler plus tard, qui, en ce genre, a donné des ouvrages où l'on trouve des beautés du premier ordre.

Dans la musique de chambre, les Français n'ont rien en madrigaux, sinon ceux de quelques maîtres contemporains de Flamands, mais tous ces ouvrages sont oubliés aujourd'hui : ce genre florissait en Italie à l'époque des troubles de la France, pendant lesquels la musique ne fut point

dans l'octave des annuels, puis les *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus* des simples et des morts ; l'antienne *Sub tuum* clôt la partie du matin.

La marche de l'office du soir a déterminé la disposition des matières de la seconde partie. On y trouvera les quatre antiennes à la Sainte-Vierge, qui se chantent après complies, la prose *Ave verum* commençant la série des prières du Salut, les trois répons et les quatre hymnes du Saint-Sacrement. Après ces hymnes se présentent la prose *Inviolata* et l'antienne *Sub tuum*, les antiennes pour la paix, *Da pacem* et *Deus meminerit* ; enfin le *Te Deum*. Le reste du volume contient les prières propres à différentes époques de l'année, savoir : *Rorate*, *Attende*, *Parce*, *Stabat*, *O Filii*, *Cor Jesu* ; puis diverses réponses au verset *Benedicamus*, et la prière au Saint-Sacrement, *Adoremus in aeternum*.

L'OFFICE DES MORTS contient les antiennes de vêpres, les 3^e, 6^e et 9^e répons des vigiles ; les différentes messes suivies des répons des absoutes ; enfin des récits et faux-bourbons de la prose *Dies iræ* et du psaume *De Profundis*, etc.

On peut pour se les procurer s'adresser à l'auteur par l'entremise de M. Rorel, éditeur des Nannels, ou au magasin de M. Canaux, boulevard Saint-Denis, n. 14.

cultivée. Dans la cantate, on cita autrefois celles de Clérembault et celles de Bernier, élève de Caldora. Les pièces fugitives sont un des genres où les Français réussissent le mieux ; ils en possèdent de charmantes de tous les genres et de tous les caractères. et aucune nation de l'Europe n'est mieux assortie en cette partie.

Mais la plus grande gloire de l'école française est dans la musique dramatique. Ce n'est pas qu'elle y soit précisément inventrice : mais en empruntant des Italiens leur mélodie dramatique, et la combinant avec la mélodie nationale, elle en a formé, ainsi que je l'ai dit, une mélodie qui lui est propre, et d'un excellent caractère ; et en l'appliquant à des poèmes bien conçus et bien écrits, elle a donné naissance au *drame* lyrique proprement dit, qui est sa propriété, en quelque sorte, exclusive.

Ce ne fut néanmoins qu'en suivant dans l'origine l'exemple des Italiens qu'elle arriva à ce brillant résultat. En effet, on sait que Marie de Médicis, épouse de Henri IV, en venant en France, amena avec elle le poète Rinuccini : et que, dès ce temps, il y eut à la cour des représentations lyriques. On ne fait pas mention de celles qui purent avoir lieu sous Louis XIII ; son ministre, Richelieu, donna toute son attention au *drame* français. L'Italien Mazarini, qui lui succéda, et qui apporta en France les goûts de son pays, fit jouer au Louvre, en 1646, le premier opéra italien que l'on eût entendu dans ce pays. En 1670, Perrin, poète, et Cambert, musicien, firent jouer, au jeu de paume de la rue Mazarine, *Pomone*, le premier opéra français. Deux ans après, Lulli leur enleva le privilège, et en jouit jusqu'à sa mort, arrivée en 1687. Nous avons déjà fait connaître le genre de musique qu'il appliqua aux poèmes français de Quinault ; nous avons fait voir comment s'égarèrent ses successeurs, parmi lesquels on distingue Campra, Destouches et Montéclair. Rameau, qui débuta en 1733 par *Hippolyte et Aricie*, substitua aux récitatifs vrais, aux airs sans doute trop simples, et la plupart surannés, aux accompagnements mesquins de Lulli, un récitatif emphatique, des airs plus brillants, mais souvent baroques et de mauvais goût, un orchestre plus orné, mais souvent mal écrit, quoique dans tout cela il se trouvât souvent des traits et des parties qui démontraient de la science et du génie.

Il eut des successeurs qui régnèrent après lui sur la scène lyrique française jusqu'en 1775 environ ; mais, dès 1750, l'opéra comique prit naissance en France sur le modèle des intermèdes et des opéras bouffons, alors en vogue en Italie. Ce fut par ce genre que la mélodie française commença à se régénérer entre les mains de Dauvergne, de la Borde, de

Floquet, de Jean-Jacques Rousseau, de Duni et de Philidor : après eux vinrent Monsigny, Gossec, Grétry, qui achevèrent de perfectionner le genre de la comédie lyrique française. Ils eurent pour imitateurs, parmi leurs contemporains, Martini, Dalayrac, Champein, et plusieurs autres. La réforme opérée par eux dans la comédie, et préparée par eux dans la tragédie lyrique, fut consommée par Gluck, qui, en 1774, donna à Paris son *Iphigénie*, et peu après plusieurs autres ouvrages, dont il enrichit la scène française. Il eut pour rivaux Piccinni et Sacchini, qui, en se proposant le même but, essayèrent de conserver à la mélodie ses formes essentielles, plus que n'avait fait Gluck. Cette diversité de prétentions occasionna de vives querelles, qui sont aujourd'hui à peu près terminées. On vit marcher sur les traces de ces grands maîtres, Vogel, Lemoyne et autres. Cette génération d'hommes célèbres a eu pour successeurs, parmi les Français, des compositeurs dignes, après eux, de manier la lyre; les principaux sont, dans la tragédie, Berton, Catel, Le Sueur, Méhul, et dans la comédie, les mêmes, auxquels il faut ajouter Boieldieu, Eler, Gaveaux, Kreutzer, Plantade, Persuis et Solié. Plusieurs auteurs italiens et allemands, venus en France, se sont aussi essayés avec succès dans le genre dramatique français, les principaux sont : Chérubini, Dellamaria, Nicolo, Steibelt, Spontini, Tarchini et Winter ; nous reviendrons plus tard sur les principaux.

C'est à la supériorité de son théâtre national que la France doit la supériorité de son drame lyrique. La fréquentation du théâtre français, le plus parfait de tous, a rendu tellement général le sentiment des convenances dramatiques, que le spectateur français ne pourrait supporter un ouvrage où elles ne seraient pas observées, quel que fût d'ailleurs le mérite des accessoires. Pénétrés du même sentiment, imbus des mêmes principes, les poètes lyriques français, et les compositeurs, soit nationaux, soit étrangers, dirigés par eux, ont, d'un commun accord, constamment travaillé dans le même système. Il serait sans doute à propos, en esquisant l'histoire de notre théâtre lyrique, de donner une idée de ses révolutions, considérées quant au drame en lui-même, et de faire mention des poètes qui ont le plus contribué à ses progrès ; mais, forcé de me restreindre, je me contente d'indiquer les plus célèbres, en citant les noms de Quinault, de Lamotte Houdart, de Fontenelle, Labruère, G. Bernard, Sedaine, Favart, Marmontel, Marsolier, Monvel, Duval, Guillard, Bouilly, Hoffman, Picard, Étienne, Dupaty.

Les Français ont encore des titres dans la composition instrumentale, quoique en ce genre ils aient été simples imitateurs ; et d'abord, dans la musique particulière, on cite avec

raison Léclair, Guignon, Guillemain, Mondonville, Gaviniés, Leduc l'aîné, Bertheaume, Lahoussage. Dans la musique d'ensemble, on a cité les quatuors de Davaux, enfin les symphonies de Gossec, qui ont précédé en France celles d'Haydn, et dont plusieurs s'entendaient encore avec beaucoup de plaisir. Depuis cette époque, il a été fait en ce genre de nouvelles tentatives ; mais il faut attendre quelque temps encore pour en parler convenablement.

L'école française a surtout de grands mérites dans les diverses branches de l'exécution.

Si nous commençons en cette partie l'examen par le chant, nous distinguons trois époques : celle de Lambert, du temps de Louis XIV ; celle de Rebel et Francœur, du temps de Louis XV, qui eut tous les ridicules et toute l'affectation de ce temps ; enfin l'époque moderne, qui est d'un genre analogue à celui de la mélodie ; c'est-à-dire un genre italien tempéré et approprié à la langue française, dont les principes sont consignés dans l'excellente méthode de chant du Conservatoire. Chacune de ces époques cite des chanteurs célèbres ; la première, Boutelou ; la seconde, Jelyotte ; la troisième, Garat, Chardiny, Lays, Martin, auxquels je joins Elleviou, pour la grâce et l'élégance unies à l'expression, et la vérité dramatique.

Mais en fait d'exécution, le genre où les Français ont un mérite bien réel, bien incontestable, et même une supériorité marquée en divers points, c'est l'exécution instrumentale en général, et surtout celle du violon. A cet égard, les Français ont toujours eu de grandes prétentions et souvent des droits réels. On parla dans le dix septième siècle avec éloge de la supériorité des vingt-quatre *petits violons* de Louis XIV, formés par Lulli, et généralement des violonistes français. Je ne sais cependant comment concilier ces faits avec celui-ci, que je trouve dans Corelli, préface de sa méthode d'accompagnement, publiée à Paris vers 1750.

« Au commencement de ce siècle, la musique était fort triste et fort lente, etc.... ; lorsque les sonates de Corelli arrivèrent de Rome (vers 1715), personne à Paris ne put les exécuter. Le duc d'Orléans, régent, grand amateur de musique, voulant les entendre, fut obligé de les faire chanter par trois voix : les violonistes se mirent à les étudier, et au bout de quelques années il s'en trouva trois qui furent en état de les jouer. Baptiste, l'un d'eux, alla même à Rome pour les étudier sous Corelli. » Quoi qu'il en soit, depuis cette époque, on s'est mis en France avec beaucoup d'ardeur à l'étude de la musique instrumentale, et l'on y a fait des progrès extraordinaires. La France a une excellente école de violon, formée sur celle d'Italie.

Nous en avons nommé précédemment les principaux maîtres, en parlant de la composition instrumentale ; il faut y joindre Pagin, illustre élève de Tartini ; enfin Viotti, qui a séjourné en France pendant plusieurs années, y a formé un grand nombre d'excellents élèves, à la tête desquels on cite Rode ; ceux-ci ont à leur tour communiqué leur talent à une infinité d'autres ; et les violonistes français sont, pour le nombre et le talent, les premiers de l'Europe. Les artistes qui y jouissent de la plus haute réputation sont Baillot, Grasset, Kreutzer, Lafond, et leurs élèves Habeneck, Mazas, Fontaine, etc. On peut en dire autant de la plupart des autres instruments, principalement du piano, dans lequel nous citons, comme les principaux maîtres ou virtuoses, Adam, Rigel, Jadin, Boieldieu, madame de Montgeroult, Pradher son élève, etc. ; mais l'orgue, qui se glorifia autrefois des Couperin, des Marchand, des Calvière, des Daquin, est tombé en décadence : on ne citait au commencement du siècle que Séjan, qui marchât sur leurs traces. Enfin, pour terminer cet article par un éloge aussi vrai qu'important, ce qu'on ne peut trop admirer en France, c'est l'excellence des orchestres dans l'exécution de la symphonie, ils surpassent de beaucoup, je ne dis pas ceux d'Italie, qui sont nuls à cet égard, mais ceux de l'Allemagne, où la musique instrumentale est en si grand honneur. C'est un fait que je consigne ici comme étant avoué par les étrangers les plus remplis de préventions nationales.

La littérature musicale de France est à peu près nulle. Parmi les ouvrages qu'elle possède, les uns faits par des artistes qui ne savaient ni penser ni écrire, sont aussi vicieux pour le fond que pour la forme, et il est impossible de s'en servir pour l'étude ; les autres, rédigés par des savants ou des littérateurs étrangers à l'art, n'enseignent que des systèmes et des erreurs. Il faut cependant excepter de cette condamnation d'abord plusieurs ouvrages de métaphysique musicale, tels que ceux de Jean-Jacques Rousseau, de Chabanon, de Garcins, de Ginguené, qui ont été utiles dans les temps de leur publication, et sont encore lus avec fruit.

Ensuite un nombre assez considérable d'ouvrages didactiques, dont la série est ouverte par ces méthodes publiées par le Conservatoire de musique, parmi lesquelles on distingue le petit traité de Catel, qui offre une bonne introduction à l'étude de l'accompagnement.

Des trois nations dont nous venons de parler, la France est celle où la musique est le moins généralement cultivée, et de tous les beaux-arts, c'est aussi celui qui y est le moins pratiqué ; c'est le seul pour lequel il n'y ait point de cours publics, et la France est le seul pays où la musique soit

privée de ce bienfait. Avant la révolution elle était enseignée particulièrement dans les maîtrises ; mais , malgré le nombre de quatre mille élèves qui y étaient constamment alimentés , ces établissements s'étaient tellement ressentis de la décadence et de la corruption de l'art en France pendant le dix-septième et le dix-huitième siècle , que , dans tout cet espace de temps , ils ont produit tout au plus cinq ou six chanteurs , et autant de compositeurs dignes d'être cités. Leur rétablissement s'est fait après la réouverture des églises , sur un pied plus mauvais encore. Les anciens maîtres de chapelle étaient du moins compositeurs ; mais , dans ces derniers temps , faute de sujets il a fallu , à peu d'exceptions près , prendre *les premiers venus*. Ici c'est un chantre de paroisse , là un maître de violon : ailleurs même un trompettiste , ou , ce qui est pire et plus ordinaire , des gens qui n'ont jamais fait autre chose que souffler dans l'instrument prétendu , si révérend par la sottise et l'ignorance , dans ce ridicule serpent , si faux , si lourd , si lâche , si pesant , si barbare , si indigne en un mot de la majesté du lieu saint. Voilà les maîtres qui doivent former des chanteurs. Aussi les maîtrises , ainsi organisées , ont-elles produit encore moins que par le passé. On en a supprimé plusieurs en 1830 , ce qui est fâcheux ; mais le fait est que l'on a pu motiver cette suppression sur la nullité des produits , et que ceux qui ont dit que parmi les deux à trois cents élèves que renfermaient les maîtrises , on aurait eu bien de la peine à en trouver une demi-douzaine capables de chanter les sept notes de l'échelle sans en fausser quatre ou cinq , ont eu pleinement raison ; on ne peut se dissimuler ce pénible aveu.

Le Conservatoire n'a pas suffi , comme on le verra , pour suppléer à une bonne organisation des maîtrises. Autrefois le plain-chant , du moins , était enseigné dans un grand nombre d'écoles primaires : jusqu'à l'établissement des écoles d'enseignement mutuel on n'enseignait plus ni plain-chant ni musique , et la masse de la nation est ainsi restée étrangère à cet art. Les classes aisées de la société le cultivent davantage , les amateurs s'adonnent surtout à la musique instrumentale. En général le chant est négligé ; et rien n'est plus rare en France que les bons chanteurs. La composition est peu cultivée , les études en sont généralement vicieuses , ainsi que nous l'avons déjà expliqué , et fort dispendieuses. En outre , l'état de compositeur ne mène à rien : il n'y a pas d'emploi de leur talent , point de chapelle ; un seul théâtre pour toute la France , occupé en partie par des étrangers. Dans un pareil ordre de choses , il ne peut que difficilement se former des compositeurs , aussi sont-ils rares en France ; la liste de ceux qui ont eu dans le genre

dramatique, le plus cultivé de tous, des succès non contestés, est peu considérable. La théorie est peu connue en France, l'érudition musicale est encore plus rare, à peine est-elle connue de nom.

De cet examen de l'école française, il résulte néanmoins qu'elle a tenu même avant ces derniers temps, parmi les autres écoles, un rang beaucoup plus distingué que ne le prétendaient certains étrangers aveuglés par des préventions nationales, et qui avaient réussi à persuader quelques esprits légers par leurs présomptueuses clameurs. L'école française a possédé de tout temps une prééminence marquée dans deux parties essentielles, le drame lyrique et l'exécution instrumentale; malgré ses écarts dans la didactique, elle a rendu à l'art de grands services en cette partie; enfin l'infériorité où elle s'est trouvée en plusieurs autres résulte de circonstances qui, en d'autres temps, ont produit les mêmes effets chez les nations qui paraissent aujourd'hui mieux partagées qu'elle.

L'histoire démontre qu'elle a à certaines époques obtenu sur ces mêmes nations une supériorité générale, et l'on a pu conclure, déjà depuis longtemps, qu'au moyen de sages mesures la France, pour ce qui concerne la musique, non-seulement ne serait plus inférieure en général et dans les parties essentielles, mais même pourrait disputer la prééminence à ses rivales. C'est ce qu'achèvera de prouver la lecture du chapitre suivant.

CHAPITRE VI.

DU MOUVEMENT MUSICAL DES TROIS ÉCOLES DEPUIS UN DEMI-SIÈCLE.

Lorsqu'après les premiers événements de la révolution française, le drapeau tricolore, franchissant le Rhin et les Alpes, s'offrit tout à coup aux regards des peuples, il y eut une stupéfaction générale qui fit bientôt place à la haine ou à l'admiration, selon l'opinion particulière de chaque individu, mais dont les suites n'ont cessé depuis ce temps d'étendre leur influence, non-seulement sur la destinée politique des peuples, mais aussi sur la marche des sciences, des lettres et des beaux-arts. En ce qui concerne la musique, cette influence a surtout consisté dans une tendance

continuelle à la fusion des styles et des théories. Déjà les diverses écoles qui fleurissaient en Italie n'ont plus qu'un seul enseignement, et les nuances qui différencient le système de chaque école ont entièrement disparu, en sorte que les produits considérés sous le rapport du mécanisme de l'art, sont partout les mêmes : on en peut dire autant de l'Allemagne, dont au reste les écoles n'ont jamais offert un caractère assez particulier pour être considérées isolément ; la France n'ayant jamais eu qu'une seule école et des moins productives, n'a rien dû changer à ses habitudes. Ces fusions entre les écoles particulières de l'Italie sont déjà d'une grande importance pour l'art, mais elles ne sont rien en comparaison de la réunion si facile à prévoir des trois écoles, italienne, française et allemande, en une seule ; réunion si certaine et dont les premiers pas se sont faits de chaque côté avec tant de rapidité et de détermination, je dirais même de conviction, qu'il ne serait pas impossible de fixer, à peu d'années près, l'époque précise de ce triple amalgame.

Cette vérité, qui me semble incontestable, dominera tout ce qui va être dit sur le mouvement musical de l'Europe depuis une trentaine d'années ; elle ne doit pas être perdue de vue un seul instant, et tout lecteur qui aura un peu médité sur les faits qui seront exposés, pourra sans crainte émettre une opinion probable sur l'époque à laquelle la révolution musicale sera entièrement accomplie. Forcé de me renfermer dans des bornes très-étroites, je tâcherai de ne rien présenter qui ne soit digne d'attention, et si en terminant ce qui concerne l'école française je donne un peu d'étendue à ce qui touche l'enseignement de la musique ; si enfin ce chapitre finit par n'être plus qu'une esquisse de la vie et des travaux du premier auteur du *Manuel*, les lecteurs m'excuseront aisément sur le premier fait, et à l'égard du second ils n'auraient des reproches à m'adresser que si j'en avais agi différemment.

Article 1^{er}. — *Italie*.

Pour celui qui connaît l'Italie, qui aime et chérit ce beau pays et ses habitants, pour celui qui a séjourné plusieurs années dans les principales villes de la Péninsule, et qui compte ces années parmi les plus heureuses de sa vie, il est pénible d'avouer que l'art musical y est évidemment dans un état de décadence sur lequel on chercherait vainement à se faire illusion. Plusieurs Italiens ont bravé l'opinion vulgaire pour se plaindre de cette tendance malheureuse ; et, quel que fût le poids de leur opinion, ils n'ont point été écoutés ; nous

voudrions pouvoir n'être pas de leur avis, nous voudrions pouvoir présenter de préférence à nos lecteurs les parties de l'art dans lequel l'Italie n'a pas encore perdu sa supériorité, nous voudrions expliquer, à l'avantage des individus et à la charge des circonstances, tout ce qui nous choque dans les comparaisons que nos lectures, nos voyages, notre expérience nous ont mis à même de faire ; mais un ouvrage tel que le notre ne supporterait pas un plaidoyer, nous devons avant tout la vérité à nos lecteurs, et en tout cas nous croyons qu'il n'y a que de l'avantage à la dire, même lorsqu'elle ne plaît pas à tout le monde.

Commençons par ce qui concerne le théâtre.

La fin du siècle passé avait été pour la musique italienne une de ses époques les plus brillantes. Cette charmante triade harmonique composée de Cimarosa, Guglielmi et Paisiello, auxquels on peut ajouter Zingarelli, qui a mérité d'être placé auprès d'eux par la pureté et le beau caractère de ses compositions, avait répandu la gloire du théâtre lyrique italien dans toute l'Europe civilisée ; quelques élèves, formés sur ces excellents modèles, les suivaient d'un pas tardif ; les principaux furent Farinelli, Fioravanti, Niccolini et Nazzolini d'une part, et de l'autre Simon Mayr ou Mayer et Paër. Des quatre premiers, Fioravanti est celui dont les ouvrages se sont soutenus le plus longtemps, et il a dû cet avantage à une expression toujours vraie et spirituelle, bien que parfois un peu triviale, surtout en ce qui concerne l'orchestre ; on représente encore quelquefois ses *Cantratrici villane* et ses *Virtuosi ambulanti* ; il avait pris pour modèle Guglielmi, de même que Farinelli imitait Cimarosa ; mais ce dernier, ainsi que Niccolini et Nazzolini, manquait de ce genre d'invention qui donne un caractère marqué aux compositions et les fait vivre : les opéras de ces compositeurs ne sont guère sortis de la terre qui les a vus naître, et sont aujourd'hui complètement oubliés.

Mayer et Paër ont été plus heureux : l'un et l'autre avaient voyagé en Allemagne et avaient cherché à former leur style sur celui de Mozart ; quand on ne se sent pas assez fort pour tirer de soi-même ses inspirations, on ne peut choisir un plus sûr modèle, un guide avec lequel on risque moins de s'égarer : aussi leurs compositions se sont-elles maintenues fort longtemps au théâtre ; les ouvrages de ces derniers compositeurs sont particulièrement estimables en ce qui concerne l'instrumentation, qui chez eux est traitée avec plus de vigueur qu'on ne le faisait alors habituellement en Italie, et si l'on a trouvé que leurs chants étaient peu saillants et manquaient souvent d'effet, cela vient surtout de certaines comparaisons que l'on a depuis été à même de faire.

Après les compositeurs que nous venons de nommer, se présentent quelques autres musiciens, qui semblent ménager la transition qui devait amener une véritable révolution dans le style dramatique italien, révolution à laquelle personne ne pensait, et qui s'est opérée et calmée avec une si grande rapidité.

Les premiers, en ne citant que ceux qui ont laissé quelque souvenir, sont Vincent Federici, François Gnecco et François Mosca, compositeurs plus faibles que les précédents, mais après lesquels sont venus Pierre Mercandetti, plus connu sous le nom de Generali, et François Morlacchi; ce sont ces deux derniers qui ont ouvert la voie à Rossini: ils ont tous deux une harmonie bien fournie, leurs airs sont développés et modulés dans une marche qui a souvent de la nouveauté. Dans quelques-uns de leurs ouvrages on trouve des chœurs et des morceaux d'ensemble écrits avec soin; Generali surtout a imaginé une infinité de combinaisons et d'idées nouvelles: l'examen de ses partitions montre un génie plein de verve et de fécondité, qui eût pu lui-même conduire à fin la révolution qu'il avait commencée, si les circonstances eussent été plus favorables, et s'il n'eût pas contribué en quelque sorte à détourner de lui l'attention publique déjà distraite par tant de causes.

Il était réservé à Joachim Rossini, né à Pesaro, le 29 février 1792, d'accomplir cette révolution musico-dramatique et d'étonner le monde par son génie et l'impulsion audacieuse qu'il devait donner à son art; son père jouait de la trompette dans les petites villes, et sa mère était une cantatrice obscure; il ne commença l'étude de la musique qu'à l'âge de douze ans, et reçut ses premières leçons d'Angelo Tesei, prêtre-musicien, comme l'on en rencontre un si grand nombre dans les états du pape. Il ne tarda pas à être en état de tenir le piano dans les petits orchestres des théâtres, où étaient engagés son père et sa mère, et cette nécessité de faire chaque soir de la musique, d'entendre et d'accompagner sans cesse les productions des auteurs nommés ci-dessus, lui fut de la plus grande utilité, et compensa chez lui l'assiduité au travail, pour lequel il témoignait peu de goût pendant ses premières années d'étude. En 1807 il fut placé sous la direction du père Mattei à Bologne; il ne marqua point d'abord parmi ses condisciples; l'étude du contre-point et de la fugue convenait peu à son impétueuse ardeur; doué d'une pénétration rare et d'un tact qui ne le trompa jamais, il aimait mieux mettre en partition des quatuors ou symphonies de Mozart et d'Haydn, démêlant au premier coup d'œil ce qui, dans ces pièces, importait pour l'effet, et était susceptible d'attirer l'attention de l'auditeur,

et déposant le tout dans sa mémoire pour s'en servir au besoin. Cette finesse d'observation l'avait également bien servi dans toute la musique qu'il avait été à même d'entendre, et il avait parfaitement senti ce qu'il pouvait prendre dans la manière de Generali, dont, quant aux innovations, il paraît s'être, sans exception, approprié toutes les idées; il avait également remarqué ce qui, dans le style de Cimarosa et de Paisiello, ne pouvait être changé sans que le novateur se fourvoyât; il observait tous les effets, tant dans la musique ancienne que dans la nouvelle, et à cet égard rien ne lui échappait: c'est ainsi qu'il fut frappé de l'effet du *crescendo* en progression employé sur une pédale; cet effet avait été imaginé par le Milanais François Mosca, nommé il y a un instant; ou, pour mieux dire, cet auteur d'une vingtaine d'opéras tout à fait oubliés avait mis cette formule en vogue, car je crois que l'on pourrait retrouver cette idée dans quelques compositions de Mozart, et j'ai là-dessus des souvenirs qu'il ne serait peut-être pas difficile de changer en certitude. Quoi qu'il en soit, Rossini n'eut pas plutôt entendu cette nouveauté qu'il s'en empara comme d'un bien qui lui appartenait, et quand Mosca vint à réclamer on ne songea pas même à vérifier la chose: cette habitude prise dès l'enfance, n'eût fait de Rossini qu'un plagiaire éhonté, ou du moins un compositeur froid et habitué à une imitation continuelle; mais, à cette finesse d'observation, le compositeur Pesarais joignait l'imagination la plus vive et la plus abondante, en sorte que sa marche fut celle de tous les hommes de génie qui recueillent en eux seuls tous les progrès faits avant eux, et, fondant les découvertes les plus récentes avec leurs propres inventions, donnent au tout la forme et l'existence.

Les premiers ouvrages de Rossini furent une symphonie, une messe, une cantate; on n'y fit attention que pour remarquer que le tout était fort bruyant, et les vieux contrapuntistes purent sans effort y relever une foule d'irrégularités. Lorsque plus tard le jeune compositeur, alors âgé de vingt ans, après avoir fait représenter la *Cambiale di matrimonio* et l'*Equivoco stravagante*, écrivit pour Venise l'*Ingegno felice*, on put prévoir la future renommée de son auteur, car cet ouvrage, plein d'inégalités, mais où l'on rencontre des chants heureux, un orchestre éclatant, enfin un excellent trio, décelait le génie qui ne tarda pas à se montrer tout entier et brillant de la plus vive splendeur dans *Tancredi*, qui succéda à trois ouvrages du genre bouffe. Ce fut dans *Tancredi* que l'on remarqua surtout un style neuf dans ses parties principales, et plein d'intérêt dans ses parties accessoires; Rossini semble vouloir y fixer sa manière

pour l'opéra sérieux, et ne doit plus en changer que pour la composition de l'*Othello*.

Trois ans plus tard, et après avoir donné sur diverses scènes de l'Italie sept nouveaux ouvrages, qui presque tous obtinrent le plus beau succès, Rossini arrivait au plus haut point de sa gloire dans le genre bouffe, par la composition du *Barbiere di Siviglia* chef-d'œuvre incomparable de verve, d'invention, de facilité, de gaieté, de chant et d'instrumentation. Quelque beaux que soient les ouvrages sérieux de notre auteur, il semble surtout né pour le genre bouffe; c'est là surtout qu'il est vraiment lui-même, et que la composition est réellement l'image de sa tournure d'esprit et même de sa personne.

Le *Barbiere* est presque immédiatement suivi de l'*Othello*: ici Rossini change de manière; il donne à ses airs de longs développements; il ne laisse rien de négligé dans le récitatif; son orchestre devient plus bruyant que jamais, mais il en obtient une foule d'effets et de combinaisons qui étonnent le public, et lui laissent à peine le temps d'apercevoir d'où naissent ses émotions. Parmi les opéras qui suivent celui-ci, on remarque particulièrement *Mosè*, la *Gazza Ladra* et la *Donna del lago*, qui dans des genres différents offrent des beautés presque continues. Depuis ce dernier ouvrage jusqu'à *Guillaume Tell*, composé après un assez long repos, et dans un système tout différent, on ne remarque, comme offrant des beautés supérieures, que la *Semiramide*. Dans les autres ouvrages il se montre souvent comme fatigué, et son style n'est pas exempt de pesanteur et de monotonie.

Dans la partition de *Guillaume Tell*, il semble que le compositeur ait réuni toutes les forces de son génie, fortifié par plus de vingt ans de pratique et d'expérience pour présenter aux Français la plus magnifique construction dramatico-musicale qui ait jamais été faite pour eux; depuis ce temps il n'a plus rien écrit pour le public, et l'on a droit de s'en plaindre; c'est renoncer de bien bonne heure aux applaudissements que de s'arrêter à quarante ans.

Le mouvement que Rossini a imprimé à la musique a surtout consisté dans l'importance qu'il a donnée au rôle de l'orchestre et sous ce rapport, son influence a été utile, en ce qu'elle a contribué au progrès de la musique instrumentale et à la bonne exécution des orchestres en Italie, où cette partie avait été jusqu'alors fort négligée. Malheureusement son influence sur le chant et sur la composition prise en elle-même, n'a pas été aussi heureuse, et les résultats de son système n'ont pas tardé à se faire vivement sentir, comme on le verra par la suite. Tout ce qu'il y avait de brillant, de recherché, de coquet dans son or-

chestre, a été avidement saisi par des imitateurs, qui se sont jetés sur ses inventions comme sur une proie ; ils ont pris de lui ces fréquentes modulations à la troisième du ton, ces courts traits d'orchestre en imitations à l'octave, ces nombreux *crescendo* sur la pédale, ces accords plaqués d'instruments à vent ; ils ont surtout pris de lui les négligences et les incorrections ; mais ils n'ont pas fait attention qu'au milieu de tout l'éclat fictif des compositions de Rossini, il y avait le plus souvent un admirable fonds véritablement créé par lui, et pour lequel les parties qu'ils trouvaient si commode de détacher n'étaient qu'une sorte de parure, sans laquelle peut-être ils n'auraient pas été aussi bien reçus du public ; c'est ce fonds qui leur manquait et qui a fait que leurs imitations n'ont été d'aucun prix aux yeux des connaisseurs. Les principaux de ces imitateurs ont été Michel Caraffa, Xavier Mercadante, Louis Pacini, Nicolas Vaccaj, enfin Gactano Donizetti et Jacques Mayer-Berr, chacun dans leur première manière. Nous rangeons le dernier dans la classe des compositeurs italiens, bien qu'il soit né à Berlin, parce que tous ses premiers ouvrages ont été représentés en Italie. Outre les noms que nous venons de citer, quantité d'autres plus obscurs ont fourni aux scènes de second ordre un assez grand nombre d'ouvrages d'une très-mince valeur. Nous reviendrons dans un instant sur M. Donizetti, et plus tard sur M. Mayer-Berr, quand nous nous occuperons de la France.

Ainsi que nous le remarquons tout à l'heure, ce que l'on peut reprocher par-dessus tout, et avec une pleine justice, à l'école de Rossini, c'est un manque de fond presque continu, qui se laisse apercevoir à chaque instant au milieu de tout le fracas de l'orchestre. Plusieurs des compositeurs qui ont adopté ce système auraient pu obtenir des succès durables, car on remarque, surtout dans leurs premières productions, des idées heureuses, et qui leur appartiennent en propre ; malheureusement la plupart ont fait de la composition un métier véritable, et, contents de trouver des engagements avantageux pour les principales villes d'Italie, ils se sont contentés d'y satisfaire, en écrivant le plus vite possible et en donnant fort souvent dans une pièce nouvelle à peu près les mêmes morceaux qu'ils avaient écrits ailleurs durant la saison précédente, et qui souvent n'avaient point été goûtés. Ils ont continuellement jeté dans le même moule, et ce stéréotypage musical a tellement fatigué le public, qu'il a demandé à grands cris un changement dans l'allure des compositions lyri-dramatiques, et tel était à cet égard sa disposition, qu'il devait se contenter, même à peu de frais, pourvu qu'un compositeur essayât de sortir de sa route lar-

gement ouverte par Rossini, et qui, foulée en tout sens par ses successeurs, était tellement coupée d'ornières et couverte de fange, qu'il était impossible de s'y risquer sans y demeurer embourbé avec eux.

Ce fut précisément à ce moment qu'un jeune Sicilien, né à Catania le 3 novembre 1802, Vincent Bellini, terminait ses études au conservatoire de Naples. Il fit d'abord exécuter et publia quelques compositions de peu d'importance; le succès de ses premières productions attira l'attention de ses compatriotes, dont il était fort aimé, et il obtint pour première faveur d'écrire un opéra pour le théâtre de *San-Carlo*, sans avoir précédemment rien donné à la scène, si ce n'est un petit opéra joué par les élèves du conservatoire sur le théâtre de l'établissement. Le succès qu'obtint *Bianca et Gerlando* à Naples valut au compositeur un engagement pour le grand théâtre de Milan, où le *Pirata* obtint un succès prodigieux *La Straniera*, *I Capuleti ed i Montechi*, la *Somnambula*, enfin la *Norma*, reçurent de vifs applaudissements sur les premiers théâtres de l'Italie; *Zaire* et *Beatrice Tenda* furent moins heureux; enfin Bellini écrivit pour le théâtre italien de Paris, *I Puritani di Scozzia*, opéra qui obtint un brillant succès: il travaillait à deux nouveaux ouvrages, l'un destiné au théâtre de Naples, l'autre à l'opéra français de Paris, lorsque la mort est venue le frapper le 24 septembre 1835.

Tous les ouvrages de Bellini s'écartent complètement du style de Rossini; il semble même s'être appliqué à prendre autant qu'il lui a été possible le contre-pied de tout le système musical de son prédécesseur, et avoir cherché plutôt à imiter les maîtres français de la fin du siècle passé. Ainsi son orchestre est d'une nullité complète, ses motifs sont courts et sans développements, rarement il s'abandonne à l'inspiration vague, il cherche continuellement la mélodie dans le sens des paroles: pour la facture proprement dite, on s'aperçoit sans cesse du manque d'études fortes et habilement dirigées; sa dernière partition est plus étoffée que les autres, il craignait la sévérité du parterre français; mais l'attention qu'il semble avoir apportée à renforcer le coloris de ce dernier ouvrage, outre qu'elle est trop apparente, a laissé ses qualités ordinaires dans un état évident d'infériorité. Bellini a eu la gloire de s'être vu au moment de détrôner Rossini, peut-être a-t-il cessé de vivre justement à l'instant où cette brillante auréole qui entourait sa jeune tête allait s'éclipser. Bien que ses compositions eussent un mérite bien réel, trois causes ont surtout décidé de ses succès: 1° la satiété générale produite par la médiocrité des *travailleurs* qui exploitaient la mine féconde découverte et mise en

rapport par le génie fécond de Rossini : 2^o la supériorité de la plupart des libretti sur lesquels il a exposé ; 3^o enfin l'exécution parfaite de ses ouvrages, confiée dès le commencement aux premiers chanteurs de l'époque, et parfaitement mise en relation avec leurs moyens naturels.

L'apparition de Bellini sur l'horizon musical ne paraît devoir produire aucune modification importante dans le système de composition dramatique mis en vogue par Rossini. Quelques musiciens ont à la vérité essayé de prendre sa manière simple et expressive, mais parmi eux un seul, déjà connu par de nombreuses productions, a pu le suivre avec succès du moins dans quelques ouvrages ou parties d'ouvrages qui annoncent une incontestable supériorité. Nous voulons parler de M. Donizetti, successeur de Zingarelli au conservatoire de Naples. Parmi ses nombreux opéras, *la Parisina*, entre autres, offre des parties extrêmement remarquables, et dans lesquelles il a sur Bellini l'avantage d'orchestrer avec pureté et élégance.

Aujourd'hui (en 1837) l'Italie a un nombre assez considérable de compositeurs médiocres, inférieurs certainement à tous ceux que nous avons désignés plus haut ; mais on n'y remarque ni une triade semblable à celle qui illustra la fin du dernier siècle, ni un homme de génie tel que celui qui, pendant quinze ans, vit ses compositions répétées par toutes les voix et tous les instruments de l'Europe.

Si l'état actuel de la musique de théâtre en Italie est peu satisfaisant, celui de la musique d'église est tout à fait déplorable, ou pour mieux dire il n'y a plus en Italie de musique d'église.

Cette décadence a commencé à l'époque de la révolution, lorsque des armées françaises, russes et autrichiennes se ruèrent en ce pays, que dévastaient sans intermittence les vainqueurs et les vaincus. Les guerres amenèrent la suppression de plusieurs couvents et établissements publics où s'exécutait journellement d'excellente musique ; les impôts levés sur le clergé portèrent de tout leur poids sur les pauvres musiciens qui se trouvaient employés dans les églises, et qui furent congédiés et privés de toute ressource. Les démêlés de la France avec les papes Pie VI et Pie VII ne furent pas moins préjudiciables à la musique des églises dans l'état romain. Grand nombre de chanteurs et de compositeurs s'éloignèrent de leur pays, et trouvèrent de l'emploi dans les cours d'Allemagne, d'Angleterre, de Russie, d'Espagne et de Portugal. Lorsque les événements laissèrent à l'Italie un peu plus de tranquillité, beaucoup d'excellents maîtres de chapelle avaient payé tribut à la nature, et la fin de plusieurs

d'entre eux avait été hâtée par la misère et le chagrin, suite nécessaire de la perte d'une position acquise.

Le petit nombre de maitres qui survécurent à ces désastres et trouva moyen de s'employer, ne put soutenir le genre d'église, aujourd'hui tombé dans une complète dégradation. Parmi ceux qui firent à cet égard quelques efforts inutiles, on doit compter M. Joseph Baini, directeur actuel de la chapelle pontificale; Simon Mayer, dont nous avons parlé plus haut, et qui dirige aujourd'hui l'institut musical de Bergame; Nicolas Zingarelli, qui continua jusqu'à sa mort, arrivée le 5 mai 1836, à composer pour l'église, et dont les travaux en ce genre sont fort estimables. Le père Stanislas Mattei à Bologne, et quelques autres maitres autrefois illustrés par des succès dans le genre dramatique, tels que Guglielmi et Fioravanti, qui dirigèrent longtemps la musique à Saint-Jean de Latran et à Saint-Pierre du Vatican, méritent aussi d'être mentionnés; mais les exemples et les leçons de ces maitres, dépositaires des dernières bonnes traditions n'ont porté aucun fruit, et leurs élèves, n'ayant en vue que le style théâtral, l'ont introduit dans les églises, où il se montre restreint aux plus misérables proportions, formé de l'assemblage des idées les plus plates et les plus vulgaires tombé en un mot dans une abjection dont peut-être il ne se relèvera jamais.

Si du moins, à défaut de bonnes compositions nouvelles pour l'église, on pouvait entendre les anciennes qui se trouvaient en si grand nombre dans les archives des cathédrales et des couvents, bien qu'il en ait été perdu au moins autant que l'on en a conservé, on se consolerait de l'absence des maitres, et l'on pourrait vivre dans le passé. Malheureusement les exécutants sont devenus aussi rares que les compositeurs, et dans la plupart des villes d'Italie il est absolument impossible de trouver un quatuor de voix passables pour chanter une messe à l'église: depuis trente ans, l'exécution vocale n'a cessé de s'affaiblir en Italie, et le mal est arrivé aujourd'hui à son dernier période.

En remontant un demi-siècle en arrière, on reste étonné de la grande quantité de chanteurs du premier ordre qui existait alors en Italie, et qui brillait sur les théâtres des différentes capitales, comme aussi dans diverses chapelles, particulièrement à celle du pape; sans parler de quantité de chanteurs de second ordre, qui, comme on l'a dit avec raison, seraient fort supérieurs à toutes les merveilles de nos jours. Les causes qui ont changé l'état des choses et amené l'art au point où nous le voyons aujourd'hui, ne sont pas difficiles à indiquer. En premier lieu, l'on doit marquer la suppression ou la déviation des écoles; nous en parlerons

bientôt ; mais il est une autre cause que l'on ne doit pas craindre d'énoncer , et que pour mon compte je regarde comme la principale. Je veux parler de l'absence aujourd'hui forcée de ces belles voix de soprane et de contralto, qui, possédant tous les avantages des plus belles voix de femme, en avaient beaucoup d'autres qui leur étaient propres ; nous en avons déjà parlé dans la seconde partie , tome III, page 18.

Quoique la mutilation des enfants ait toujours été défendue en Italie , que les prohibitions aient été souvent renouvelées, et que les mutilateurs fussent excommuniés *ipso facto*, ce n'est qu'à l'époque de l'établissement de Français en Italie que cet usage a presque complètement cessé par suite des mesures énergiques qui furent prises par les autorités. L'emploi des castrats pour les parties de voix aiguë , remontait peut-être au douzième siècle, et bien certainement au seizième. Les voix obtenues par l'éviration ont une admirable flexibilité, et, si elles sont d'ailleurs belles et étendues, elles se prêtent facilement à toutes les modifications auxquelles les autres voix ont tant de peine à se rompre. Qu'on juge du point de perfection auquel une assiduité, qui n'était distraite par aucune passion étrangère , pouvait les porter, et quel soin extrême ceux qui possédaient ces voix apportaient à en étudier toutes les ressources. Quand ils vieillissaient ils formaient des élèves, et démontraient avec une expérience acquise les règles mécaniques du chant, qu'ils possédaient parfaitement. Plusieurs maîtres de ce genre, même parmi ceux qui ne s'étaient pas élevés jusqu'aux premiers rangs, avaient encore une supériorité suffisante pour appuyer leurs préceptes d'exemples excellents ; leur méthode a formé quelques élèves estimables ; mais leur système d'éducation musicale, qui exigeait un travail et une assiduité que nos chanteurs du jour peuvent à peine concevoir, a été bientôt abandonné, et le véritable chant, celui où rien ne devait rester imparfait, où un geste n'excusait pas une fausse intonation, où l'on n'interrompait pas une roulade pour froncer le sourcil, où l'on ne coupait pas une trille pour se retourner vers son interlocuteur, le chant des Cafarelli, des Farinelli, des Pachiarotti, des Marchesi et des Crescentini, a été abandonné ; Veluti a été le dernier chanteur en ce genre qui se soit acquis une réputation au théâtre.

L'absence des modèles et l'abandon des méthodes sévères qui avaient formé les grands artistes s'est fait sentir avec une rapidité effrayante ; l'Italie a toutefois produit encore quelques chanteurs estimables, tels que les ténors Nozzari et Crivelli, et à une époque plus moderne Davide et Rubini ; quelques bouffes remarquables, dont Tamburini et Lablache

ferment la liste, ont aussi obtenu dans ces derniers temps une réputation méritée. Parmi les femmes, celle qui a obtenu la réputation la mieux méritée a été Benedetta Rosamunda Pisaroni, qui étudia selon la méthode ancienne sous le castrat Moschini. Angelica Catalani, dont l'Europe entière a connu la voix extraordinaire, ne mérite d'être mentionnée que sous ce dernier rapport; elle est même la première cantatrice italienne qui ait obtenu un succès marqué, sans posséder un véritable talent; après elle on peut bien noter quelques noms de femmes qui ne sont pas sans mérite, Juliette Grisi, Judith Pasta, Esther Monbelli et la Ronzi, mais où l'ancienne école ne se reconnaît plus; madame Mainvielle-Fodor et la jeune et infortunée Malibran de Bériot méritent plus qu'une mention dans cette liste, mais elles n'étaient point Italiennes, et c'est depuis elles que l'on a vu sur les scènes de l'Italie cette quantité de sujets français et allemands, qui peu à peu menacent d'envahir tous les théâtres de la Péninsule, et dont il y a seulement trente ans la présence eût été considérée comme une monstrueuse et insupportable anomalie.

Si l'exécution vocale a baissé, l'exécution instrumentale a fait des progrès; à la vérité l'on n'entend plus de violonistes tels que Tartini, Pugnani, Nardini; mais, outre le célèbre Paganini, qui a su se créer un genre à part où il n'a point de rival, on rencontre en Italie plusieurs violonistes estimables; différentes villes peuvent offrir des orchestres qui, bien qu'inférieurs aux bons orchestres de France et d'Allemagne, exécutent fort passablement les symphonies, beaucoup mieux assurément qu'on ne le faisait il y a vingt-cinq ans. Ce progrès est dû surtout aux difficultés introduites par Rossini dans les parties d'instrument, et à l'attention du public, qui tenait autrefois assez peu de compte de l'exécution instrumentale, à moins qu'elle ne se détachât en sots, concertos, etc.

Le piano n'a fait que peu de progrès en Italie, sous le rapport de l'exécution, mais on y rencontre toujours assez communément de bons accompagnateurs. Ne parlons de l'orgue que pour déplorer l'état d'abjection où est tombé ce sublime instrument. Il n'y a plus en Italie de bons organistes. On ne touche dans les églises que des ouvertures, des contredanses, que sais-je, tout ce qu'il y a de plus indécent et de moins digne de la majesté du lieu; on a poussé le mauvais goût à un point où, sous ce rapport, il n'est pas encore arrivé en France; ainsi l'on a eu l'idée bizarre d'ajouter aux jeux de l'orgue une espèce de caisse, accompagnée de sonnettes et de cymballes, à l'imitation des instruments bruyants de la musique militaire; personne n'a pu résister à

cette manie, qui s'est propagée en un instant dans toutes les grandes villes, en sorte que la plupart des orgues sont maintenant pourvues de cette immonde superfétation.

Nous avons dit plus haut que les véritables professeurs de chant manquaient, et que les études vocales s'étaient affaiblies ; cette triste vérité achève de s'expliquer par la suppression de plusieurs écoles célèbres qu'ont emportées les bouleversements politiques ; les écoles d'orphelines à Venise ne sont plus, les quatre conservatoires de Naples ont été réunis en un seul collège de musique. A la vérité, quelques écoles nouvelles ont été fondées ; Milan possède un conservatoire qui a singulièrement aidé au progrès de la musique instrumentale, et sous ce rapport on doit de grands éloges au violoniste Alexandre Rolla ; Bologne, Florence, Bergame, Lucques ont des lycées ou collèges de musique ; mais il est pénible d'avouer que ces établissements sont peu productifs de bons sujets sous le rapport du chant et de la composition. Les études sont en général faibles et mal dirigées ; on n'astreint plus les élèves à ces longs travaux sur le contrepoint, qui donnaient aux productions des compositeurs du siècle passé cette pureté et cette clarté de style, dont la génération actuelle commence à perdre toute idée.

Nous n'avons rien dit de la musique de chambre. En Italie comme ailleurs, on ne chante plus dans les salons que de la musique de théâtre ; depuis quelque temps, toutefois, on commence aussi à vouloir ressembler aux Français, et l'on compose à leur imitation des platitudes mélodiques que l'on nomme *romances* ; si l'on voulait à toute force imiter quelque chose, il me semble que l'on aurait pu mieux choisir.

Depuis la mort du P. Sabbatini, aucun ouvrage de théorie, qui méritât quelque attention, n'a été publié en Italie. On a imprimé divers ouvrages élémentaires estimables, tels que le *Dictionnaire et la Bibliographie* de M. le docteur Lichtenthal publiés, à Milan en 1826, et quelques autres. En érudition musicale, un seul ouvrage, qui à la vérité est fait pour dédommager de beaucoup d'autres, a été mis au jour par M. l'abbé Joseph Baini, directeur actuel de la chapelle pontificale. Cet ouvrage, qui renferme sous le titre de *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina*, de précieux documents sur la musique des quinzième et seizième siècles, puisés pour la plupart à des sources non encore explorées, fait le plus grand honneur à son auteur, et rappelle le temps de la plus sérieuse, sagace et consciencieuse critique.

On voit, d'après le tableau que nous venons de tracer, et qui certes n'est pas chargé à plaisir de sombres couleurs, que la musique en Italie est dans un état de décadence vrai-

ment alarmant : c'est une triste conviction chez tous les Italiens instruits, et qui, par tradition ou par souvenir, connaissent autre chose que le temps présent. Il s'en est trouvé plusieurs parmi eux qui ont bravé les clameurs de l'orgueil et de l'ignorance, et ont dit la vérité à leurs compatriotes (1). Ce sont eux qui méritent de véritables éloges, car ils ont par leurs sages avertissement, arrêté autant qu'il était en eux la marche déplorable que prend le plus beau des arts dans le pays où il a brillé de son plus vif éclat.

Remarquons toutefois que tant que Rossini a travaillé pour elle, l'Italie a tenu le sceptre du théâtre et du chant lyrique, et qu'en définitive elle n'a été sous ce rapport inférieure qu'à elle-même. Ses chanteurs ont perdu plusieurs des qualités qui leur valaient l'admiration de l'univers; mais, outre que le petit nombre de bons chanteurs italiens qui existe est encore supérieur eu égard à notre époque, il n'est pas hors de propos d'observer que la plupart d'entre eux ont acquis des qualités que ne possédaient pas leurs devanciers; ainsi, presque tous les ténors d'aujourd'hui ne sont pas indignes d'estime comme acteurs, et les reproches que l'on a longtemps adressés aux Italiens sous ce rapport ne seraient plus de mise aujourd'hui. Le drame lyrique a repris, quant à la poésie et à l'action, une allure convenable, particulièrement sous la plume de M. Félix Romani. Les orchestres italiens se sont, ainsi que nous l'avons dit, perfectionnés, et si la musique d'église a perdu en Italie toute son importance, si les écoles ne sont plus que l'ombre de ce qu'elles ont été jadis, il faut surtout attribuer ce fâcheux changement à l'état des choses qui a cessé d'être le même à la nouvelle direction des idées dans les classes supérieures de la société, à l'impossibilité pour les musiciens d'acquérir une position convenable s'ils ne suivent la carrière du théâtre et ne travaillent dans le goût du siècle : ces inconvénients sont nés de circonstances dont malheureusement l'influence paraît devoir se prolonger longtemps.

Article II. — Allemagne.

Mozart, ce musicien supérieur dans chacun des genres qu'il a cultivés (et il n'en est guère auxquels la fécondité de son génie ne se soit étendue), Mozart, dans la force de l'âge et de l'imagination, était descendu dans la tombe sans avoir vu de son vivant son talent apprécié à sa juste valeur :

(1) Voyez particulièrement le petit ouvrage de M. André Majer, intitulé *Discorso sulla origine, progressi et stato attuale della musica italiana*, Padoue, 1821.

Haydn vivait encore, mais il avait jeté les dernières lueurs de sa fécondité créatrice dans la *Création* et les *Saisons*. On oubliait les opéras de Graün, de Hase et de Naumann, à mesure que l'on comprenait mieux les compositions de Mozart, sur lesquelles les nouveaux compositeurs devaient se modeler s'ils voulaient voir leurs ouvrages goûtés du public.

Pierre Winter et Joseph Weigl furent pendant assez longtemps les compositeurs qui réussirent le mieux, et l'Allemagne n'a pas cessé jusqu'à ces derniers temps d'applaudir les principaux opéras de ces deux compositeurs. Winter est savant et correct, Weigl hardi et irrégulier ; le premier a eu l'avantage de voir son *Sacrifice interrompu*, transporté sur la scène parisienne, et applaudi plus que ne l'avait été l'opéra français de *Tamerlan*, qu'il avait écrit en 1802. A la même époque que Winter, mais dans un ordre inférieur, ont brillé Jean Rodolphe Zumsteeg, François Danzi, Jean-Frédéric Reichart, Schultz et plusieurs autres compositeurs dramatiques, qui sont loin d'être dépourvus de mérite, mais dont les productions n'ont rien offert d'assez saillant pour en rendre la réputation européenne.

Toutefois elles occupent un espace de temps assez considérable dans l'histoire de la musique allemande, et nous conduisent jusqu'à l'époque, où un musicien doué d'un esprit original et audacieux, lança sur la scène quelques productions qui eurent une vogue prodigieuse et méritée à plusieurs égards : nous voulons parler de Charles-Marie de Weber, dont la courte carrière fut malheureusement tranchée trop tôt (en juin 1826), et qui semblait appelé aux succès les plus brillants. Celui qu'il obtint fut surtout dû aux effets neufs d'une brillante instrumentation et de quelques passages vraiment originaux.

Les opéras de Louis Spohr ont joui et jouissent encore d'une grande réputation en Allemagne : cependant il est difficile de se dissimuler qu'ils sont presque constamment dépourvus de chant et même de véritable invention : c'est une harmonie savamment mais péniblement travaillée, et par conséquent difficile à comprendre, et fatigante pour les auditeurs.

Quelques compositeurs plus modernes ont depuis dix ans obtenu des succès plus ou moins brillants dans diverses villes de l'Allemagne : leurs ouvrages sont le plus ordinairement entachés de ce défaut de clarté harmonique et mélodique que nous reprochons à Spohr. Cette obscurité nuit particulièrement aux compositions des auteurs allemands, lorsqu'elles s'entendent hors du pays qui les a vues naître ; l'habitude qu'ont les Allemands d'entendre dès l'enfance une harmonie souvent pleine de vigueur et de richesse, peut

rendre intéressante pour eux une grande complication d'accords, distribués dans un orchestre avec une infinité de combinaisons recherchées. Parmi les compositeurs actuels de l'Allemagne, nous n'avons point compté M. Mayer-Beer, parce que tous ses ouvrages saillants ont été écrits pour l'Italie ou pour la France. Un compositeur français, qui n'avait à Paris obtenu que des succès douteux, M. Chelard, en a obtenu d'incontestés en Bavière, où il est allé s'établir avec le titre de maître de chapelle du roi.

On voit, d'après ce que nous venons d'exposer, que, sans être précisément dans un état extrêmement brillant, la musique dramatique en Allemagne s'est soutenue depuis Mozart à un degré assez satisfaisant; la musique d'église a été encore plus heureuse; et quoique depuis la même époque on ne puisse guère trouver de compositeur d'un mérite égal à Michel Haydn, on en rencontre un grand nombre qui ont conservé un style franc, sévère et plein de dignité. On sait que pour l'Allemagne la musique religieuse peut se partager en deux grandes divisions correspondantes aux deux églises catholiques et luthériennes. Nous en avons déjà dit quelque chose. (Livre VIII, seconde partie, tome III, page 207, et livre X, troisième partie, tome I, pages 101 et 105.) La pratique de l'église luthérienne, de faire chanter la masse des fidèles, a donné lieu à un genre de musique correspondant aux faux-bourbons, et sur lequel de très-habiles compositeurs n'ont pas dédaigné de s'exercer. Nous voulons parler des *chorals*, dont les thèmes sont partout les mêmes, mais revêtus d'une harmonie souvent fort remarquable, et coupée par des variations exécutées sur l'orgue et quelquefois pleines d'intérêt. D'ailleurs l'harmonie des chorals varie selon la ville et l'église où on l'emploie; chaque localité à son recueil particulier. Cette harmonie, large et écrite en placage, habitue de bonne heure l'oreille à l'audition et à l'analyse des accords, et en cela la musique du culte réformé supplée à la variété qu'offre le rit catholique. Les compositeurs qui, en Allemagne ont travaillé dans ce dernier genre, peuvent se partager en deux classes, selon leur système de composition, consistant en musique *solennelle* et musique *brève*; ces compositions sont presque innombrables, et il en paraît chaque mois de fort estimables, sinon quant à l'élévation et à la nouveauté des idées, du moins sous le rapport de la clarté, de la facilité et de la convenance; si nous ne transcrivons les noms d'aucun des compositeurs dont nous louons ici les ouvrages, c'est que la difficulté nait surtout du choix à faire dans une si grande quantité d'hommes de mérite.

La composition instrumentale n'a pas été moins féconde, et semble chaque jour le devenir davantage; la quantité de

musique en ce genre est véritablement prodigieuse. On voit chaque semaine éclore des morceaux de toute espèce, et dans lesquels les instruments sont combinés de toutes les manières possibles ; les plus insignifiants en apparence ne sont pas même oubliés ; depuis l'orgue jusqu'à la guitare et au flageolet, chaque instrumentiste trouve des pièces d'exécution de tel degré de difficulté qu'il veut choisir. Les auteurs, qui ont réussi dans ce genre auquel les compositions de Joseph Haydn et Mozart ont donné un caractère si admirable, difficilement soutenu par leurs successeurs, sont Wranitzky, Krommer, Gyrowetz, Hoffmeister, Kozeluch, et enfin le célèbre Louis Van Beethoven.

Les deux premiers ont composé des quatuors et des symphonies justement estimés : Krommer surtout est particulièrement remarquable par son harmonie vigoureuse, mais toujours naturelle et correcte ; ses pièces pour instruments à vent sont excellentes. Adalbert Gyrowetz, François Hoffmeister et Léopold Kozeluch, sont inférieurs, mais les nombreuses compositions instrumentales qu'ils ont publiées ont contribué à entretenir chez leurs compatriotes l'habitude d'une bonne et régulière harmonie. Tous ces musiciens ont aussi écrit des opéras moins connus que leurs pièces instrumentales, et auxquels il n'y a lieu de faire mention que dans un catalogue complet de leurs œuvres.

Ces compositeurs et un grand nombre d'autres, dont les noms se sont moins répandus, avaient été goûtés, surtout par le besoin de nouveautés, et leur musique s'exécutait parce que l'on savait par cœur celle des deux grands maîtres qui attendaient toujours un véritable successeur ; cet homme qui devait non les détrôner, mais se placer à côté d'eux, et ne pas leur paraître inférieur, était né à Bonn en 1772. Les premières publications de Louis Van Beethoven datent de l'âge de onze ans, mais il désavoua ces premiers ouvrages en ne donnant le titre d'œuvre premier qu'à des trios gravés à Vienne longtemps après ; ce fut dans cette ville qu'il travailla avec Albrechtsberger, tout en continuant de s'appliquer à l'étude du piano ; il devint d'une force prodigieuse sur cet instrument, mais il ne se soucia jamais d'être entendu en public, son caractère mélancolique recherchait sans cesse la solitude, et ses compositions ont été faites pour la plupart dans ses promenades autour de Baden. Il avait pour habitude de ne commencer à écrire que lorsque tout le morceau existait entier dans son imagination. Il possédait de plus un talent extraordinaire pour l'improvisation, et ceux qui ont voulu l'imiter en ce genre n'en ont pas même approché. Quoiqu'il ne soit pas mort âgé (il est descendu dans la tombe le 26 mars 1827), il était devenu sourd assez longtemps avant cette

époque, et bien que beaucoup de ses compositions écrites depuis que ce malheur lui était arrivé ne semblent aucunement se ressentir de son infirmité, il est impossible de se dissimuler qu'elle a influé d'une manière fâcheuse sur ses derniers ouvrages.

Beethoven a eu le grand mérite de se frayer une route nouvelle après les compositeurs à qui toutes les ressources instrumentales semblaient avoir été révélées. Il est l'auteur de symphonies, trios, quatuors, quintettes, sonates, pour pianos, etc. ; on a aussi de lui deux messes, un oratorio et quelques autres pièces de musique sacrée, enfin l'opéra de *Fidelio*. En général dans les morceaux de chant, ce grand compositeur réussit peu, quoique plusieurs parties de ses compositions décèlent comme tout le reste un immense talent ; l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers* est dans la vocale ce qu'il a écrit de mieux. Son grand mérite se distingue surtout dans la musique instrumentale, il est impossible de rassembler plus de richesse et d'effet, plus de sublimité et de vigueur ; les plans de Beethoven sont dans ses bons ouvrages admirablement conçus et plus admirablement exécutés : sous ce rapport il n'est inférieur ni à Mozart ni à Haydn. Ses andantes sont presque tous délicieux. On lui a quelquefois reproché des longueurs, mais l'originalité de ses inventions rachète amplement ce défaut. Parfois il module avec tant de richesse, et conduit si bien ses auditeurs à un joli trait de chant tout nouveau de forme et d'effet, qu'il sait se faire pardonner quelques duretés, quelques écarts, quelques incohérences que l'on peut relever même dans ses meilleurs ouvrages. Du reste il n'a ni l'élégante simplicité d'Haydn, ni la perfection continue de Mozart, l'originalité portée dans toutes les parties de ses compositions fait son principal mérite. Dans quelques pièces, cette originalité dégénère en extravagance, et c'est malheureusement par ce côté que paraissent vouloir lui ressembler ceux qui se font ses imitateurs et se frappent plus de ses écarts, dans lesquels on peut aisément le reproduire, que de ses beautés réelles, qui font la véritable gloire de ses compositions, et qu'il n'est pas si facile de s'approprier.

Les compositeurs de musique instrumentale les plus remarquables venus après Beethoven sont Frédéric-Ernest Spohr, dont nous avons parlé plus haut, et Fesca, né à Magdebourg en 1789 et mort en 1826 ; ce compositeur a su donner à ses quatuors et à ses symphonies un cachet particulier, mais il est souvent tombé dans des bizarreries vraiment inconcevables, afin de vouloir viser à l'originalité. Il était excellent violoniste.

Les compositions instrumentales de Spohr ont les mêmes défauts que ses opéras.

J.-N Hummel a été moins remarquable sous ce rapport , mais ses compositions instrumentales , toujours sagement disposées et clairement écrites, présentent une foule de qualités d'un autre genre qui ne les rendent pas moins intéressantes : je ne connais pas de nos jours de musique qui soit plus que la sienne exempte de tout charlatanisme , et si ces créations n'eussent pas eu quelquefois un air un peu vulgaire , on l'aurait encore plus considéré comme compositeur que comme pianiste. Si l'on eût pu réunir Fesca et Hummel , on eût obtenu un talent de composition égal à celui de Mozart.

D'autres compositeurs ont obtenu dans le style instrumental des succès mérités : Ferdinand Rîs dans la symphonie , et M. Czerny dans les morceaux de piano , sont ceux dont la vogue s'est le plus répandue hors de l'Allemagne.

L'apparition de Beethoven, et le succès mérité de plusieurs de ses productions, semble avoir entraîné toute l'Allemagne dans une aberration qui consiste à rechercher par-dessus tout dans les compositions une singularité de chant et d'harmonie , une continuité d'effets , une succession perpétuelle de modulations , à laisser à découvert une absence totale de plan et de but , à donner à tout une couleur étrange , par exemple , à étrangler un chant heureux par un trait bizarre , ou bien à l'étouffer sous des masses d'accords peu habitués à s'avoisiner. Cette fausse route, qu'adoptent étourdiment beaucoup de jeunes compositeurs , ne nous semble pas devoir les conduire où ils tendent ; pour un qui satisferait son auditoire, vingt le mécontenteront, parce que le public préfère en général la tenue à l'extravagance , et que pour souffrir celle-ci il faut qu'elle se montre embellie de grâces et de perfections qui puissent la faire excuser.

Il n'existe aucun pays où l'exécution musicale soit plus commune qu'en Allemagne ; dans plusieurs provinces, les plus misérables villages ont une réunion de musiciens assez considérable pour faire de la musique à l'église , et qui s'assemble sans cesse pour exécuter des compositions vocales et instrumentales de toute espèce : on comprend que ces sortes de concerts ne sont pas des types de perfection , mais il est certain qu'ils entretiennent le goût du peuple, et font pour toutes les classes de la société une occupation de musique.

Les grandes villes renferment des orchestres excellents , des sociétés musicales de toute espèce souvent extrêmement nombreuses. La musique s'exécute en Allemagne avec une conscience vraiment digne d'éloges, en sorte que les parties si souvent négligées ailleurs, les chœurs, par exemple , sont

parfaitement rendus, et d'une manière qui ne laisse réellement rien à désirer.

Le chant proprement dit n'a pas de représentants extrêmement marquants, mais les chanteurs allemands ont un mérite particulier qui consiste à rendre avec une exactitude parfaite la composition d'un auteur, telle que celui-ci l'a écrite, à n'y rien ajouter, à n'y rien changer, à présenter purement ce qui leur est confié, et à chercher à ne faire valoir la composition que par elle-même.

L'exécution instrumentale est poussée, quant aux instruments à vent surtout, à un grand point de perfection, et dans toutes les grandes villes on trouve des musiciens qui sous ce rapport ne le cèdent pas aux meilleurs instrumentistes de Paris. Les instruments à cordes sont un peu faibles, quelque dans ce moment aucun violoncelliste connu puisse être mis en parallèle avec M. Max Borher, mais nous parlons ici en général. Pour le piano, l'Allemagne n'a pas cessé de produire des exécutants de premier ordre. Hummel, et plus tard Moscheles, Ries, Pixis, Czerny et d'autres, ont en quelque sorte renouvelé l'école, et ont formé de nombreux et brillants élèves.

Nulle part l'instruction musicale n'est établie sur un pied aussi respectable qu'en Allemagne; la musique fait partie de l'éducation de famille; tout maître d'école de village est par cela seul maître de musique; dans les villes, le chant est enseigné jusque dans les moindres établissements. Il existe en Allemagne des institutions d'un genre tout à fait inconnu ailleurs, et qui contribuent puissamment à répandre partout le goût et les principes de la musique. Telle est par exemple la réunion des *pauvres chanteurs*. On donne ce nom à des associations d'écoliers pauvres, qui reçoivent une instruction gratuite dans des établissements fondés par le gouvernement. Leurs règlements les obligent à chanter dans les villes, devant la porte des principaux habitants, des cantiques et des chansons populaires à plusieurs parties, en changeant de rue et de quartier chaque jour. Ils reçoivent pour ce service une rétribution qui est fixée par des ordonnances de police. On les emploie aussi dans les fêtes, les noces, les jours de naissances, les funérailles; enfin ils sont chargés de chanter dans les églises des villes et des villages les jours de fêtes et les dimanches; pour cela ils se partagent en troupes de seize à vingt, au nombre desquels il doit y avoir un organiste. C'est parmi ces écoliers qu'on choisit ordinairement les maîtres d'école de paroisses, et c'est de leurs rangs que sont sortis presque tous les grands musiciens de l'Allemagne pendant les deux derniers siècles.

On voit, d'après la nature de cette institution, et il en

existe plusieurs autres du même genre, que c'est surtout la musique d'ensemble dont on cherche à inspirer le goût et l'habitude. Il est aisé de concevoir que des établissements dont les réglemens forcent les élèves à chanter dans les rues, sont peu propres à façonner des chanteurs proprement dits; mais lorsqu'il se rencontre quelqu'un parmi eux qui annonce de grandes dispositions, les moyens de les cultiver lui sont offerts de toute part.

On en peut dire autant de l'enseignement de la composition, qui occupe en Allemagne un très-grand nombre de maîtres de chapelle, presque tous fort instruits et fort laborieux. Un d'eux a donné vers la fin du siècle passé une impulsion qui a en quelque sorte modifié la méthode jusqu'alors adoptée. Elève du P. Valotti, l'abbé Georges-Joseph Vogler, né le 15 juin 1749, a développé et répandu le système de son maître, qui consistait à ne point borner la fugue aux formes anciennement adoptées, et à ne point la renfermer, ainsi que le contre-point dans les modes antiques, méthode suivie par tous les maîtres d'Italie, et à laquelle le père Valotti n'avait apporté que des modifications peu hardies. Vogler a formé un nombre très-considérable de bons élèves : Charles-Marie de Weber, dont nous avons parlé plus haut, et M. Mayer-Berr, sont ceux qui ont obtenu la plus grande réputation. Albrechtberger de Vienne, mort en 1813, a aussi obtenu une grande réputation par suite du nombre et de la célébrité de ses élèves.

La littérature musicale n'a pas cessé un instant d'être productive en Allemagne : la fécondité du pays sous ce rapport date du seizième siècle, et ne paraît pas se ralentir. La théorie et l'érudition musicale ont été et sont cultivées avec un égal succès. De nombreux traités en tout genre ont été publiés depuis une trentaine d'années; les méthodes d'harmonie de composition, les traités de toute espèce sur diverses parties de l'histoire de la musique et sur quantité de points de doctrine, ont paru dans toutes les villes d'Allemagne, et obtenu un succès qui aurait eu plus de retentissement si les publications étaient moins multipliées, et si l'une ne poussait sans cesse l'autre de manière en quelque sorte à l'absorber tout entière. Nous nous bornerons à mentionner deux ou trois écrivains de notre temps, dont la renommée est devenue européenne. M. Chladni a fait faire des progrès remarquables à la science, et en a facilité l'étude par son excellent *Traité d'acoustique*. L'histoire de la musique doit une grande reconnaissance à Ernest Gerber auteur de deux *Dictionnaires des musiciens* pleins de recherches utiles et de renseignements précieux. M. Godfroy Weber, rédacteur actuel du journal *la Cécilia*, est l'un des hommes les plus érudits de

son docte pays. Le *Traité de composition* d'Albrechtsberger est devenu classique, même hors du pays qui l'a vu naître. On en peut dire autant de celui de Joseph Preindl. Outre cela nombre d'auteurs ont puisé sans rien en dire dans quantité de traités allemands d'excellentes idées qu'ils ont données comme leur appartenant; c'est à grand regret que nous ne pouvons à ce propos citer quelques exemples et rendre à des musiciens savants, modestes, appliqués et persévérants ce que leur ont audacieusement enlevé quelques charlatans qui, sans de pareils emprunts, seraient demeurés dans l'obscurité. Que les respectables et savants écrivains de l'Allemagne sachent du moins qu'il existe encore des hommes capables de leur rendre justice et de remettre à sa véritable place le plagiaire ébahi qui voudrait les dépouiller des richesses amassées par eux avec tant de soins et de peines pour la gloire de l'art, qui est en même temps la gloire des vrais artistes.

Le tableau très-abrégé que nous venons de présenter montre que la musique, arrivée en Allemagne à un très-haut point de prospérité, paraît en position de s'y maintenir sans trop d'inégalité; un pays ne produit pas chaque année des Mozart, des Haydn, des Beethoven, des Marpurg ou des Forkel, mais il peut donner le jour à un grand nombre de talents de second ordre fort dignes de considération; et, d'après la direction que la musique a prise en Allemagne, c'est ce qui doit arriver inévitablement. L'art en Allemagne en est à un point où il n'a presque plus de développement à prendre, quant au nombre des individus qui le cultivent; le seul progrès que l'on puisse désirer désormais, c'est l'apparition fréquente d'hommes éminents, et d'après l'état des choses il semble que ce soit surtout en Allemagne que ces êtres favorisés rencontrent tous les moyens d'arriver sans obstacles au but vers lequel il a plu au Créateur de diriger leurs facultés.

Article III. — *France.*

A l'époque de la révolution française, la disposition générale des esprits semblait annoncer des changements dans la musique comme dans tout le reste, et l'exaltation des idées paraissait appeler les artistes à produire. Les querelles des Gluckistes et des Piccinistes étaient apaisées, et cette fusion des écoles, que nous avons signalée plus haut, commençait en France, où l'on entendait alternativement au grand Opéra les productions de l'Allemand Gluck et celles des Italiens Piccini, Sacchini, Sarti, et de quelques maîtres français moins célèbres. Au théâtre dit de *Monsieur*, une excellente

troupe italienne alternait avec une troupe française ; sur un troisième théâtre , une autre troupe d'opéra-comique représentait les gracieux ouvrages de Monsigny , de Grétry , de Dalayrac, et de plusieurs autres. On attendait l'apparition de l'homme qui devait opérer dans ces compositions une sorte de mélange de ces genres différents, tous distingués les uns des autres d'une manière fort tranchée. Cet homme avait été reconnu dans Etienne-Henri Mehul, lorsqu'en 1790, il avait donné son drame lyrique d'*Euphrosine et Conradin*. M. Cherubini, établi en France depuis plusieurs années, n'avait pas tardé à modifier sa manière pour lui donner une forme analogue. Sur les traces de ces deux maîtres s'étaient élancés Berton, Boïeldieu, Kreutzer, et Lesueur, compositeur peu fécond, mais original. Grétry même et Dalayrac avaient essayé de renforcer leur harmonie. Malheureusement tous les ouvrages conçus sur le nouveau plan n'avaient point paru sur la grande scène de l'Opéra, où l'on ne pouvait et où l'on ne peut encore rien offrir au public qui sorte de l'ornière du moment. Le mouvement musical de cette époque, à laquelle, comme on le verra bientôt, se forma aussi le conservatoire de Paris, fut prodigieux, et l'on ne saurait dire quelle en eût été plus tard la portée, si, par une de ces circonstances qui trompent les prévisions en apparence les plus certaines, une réaction presque subite ne l'avait arrêté.

Cette réaction fut amenée par l'arrivée à Paris d'un jeune musicien marseillais, Dominique Dellamaria, dont il paraît que le véritable nom était Lamarie; il avait étudié et travaillé pendant dix ans en Italie, et quand il arriva dans la capitale, il fit représenter son *Prisonnier*; le public parisien, auquel l'harmonie forte, mais un peu sombre des compositeurs que nous avons nommés n'avait pas fait perdre le souvenir des chants si simples et si expressifs qui avaient charmé le public pendant plus de vingt ans, applaudit avec transport, et l'on se retourna tout à coup vers ces anciens ouvrages, dont la nouvelle génération musicale, élevée au conservatoire, croyait la vogue entièrement finie. La réaction fut due surtout aux acteurs de l'Opéra-Comique, et en particulier à celui qui faisait alors les délices du public, à Elleviou, acteur plein d'agréments et de finesse, mais très-faible chanteur, et entouré de sujets qui, Martin excepté, n'étaient guère plus habiles sous ce rapport. Ils se sentaient fort mal à l'aise dans ces morceaux d'harmonie vigoureuse, quelquefois d'une exécution assez difficile : ils voulaient des chansons, et le public, qui les trouvait meilleurs dans ce genre que dans l'autre, pensait à peu près comme eux. Cependant il leur fallait des compositions nouvelles, et Della-

maria ne pouvait suffire ; d'ailleurs il ne tarda pas à être moissonné à la fleur de l'âge, en 1800. Ce fut alors qu'Elleviou eut l'idée de remettre au théâtre les anciens opéras-comiques, ce qu'il fit avec un succès inimaginable ; les cheveux blancs de Grétry et de Monsigny furent couronnés de nouveaux lauriers, et leurs ouvrages reparurent avec un succès plus brillant encore que celui qu'ils avaient obtenu dans leur nouveauté ; Mehul, Cherubini et leurs imitateurs, furent contraints de se transformer, ce qu'ils firent avec effort et contrariété. Des auteurs, dont les plus estimables sont Gaveaux et Solié, travaillèrent dans le genre de Grétry, sans approcher de sa vérité et de son expression ; ils sont oubliés aujourd'hui, et l'on doit même dire que le mérite des poèmes sur lesquels ils composèrent entra pour beaucoup dans leur réussite. Cependant Boieldieu, Berton, et plus tard Niccolò Isouard, étaient arrivés à composer une musique mixte, d'un genre agréable, convenable à la fois aux acteurs et à l'auditoire, qui peu à peu s'habituaient à tenir compte des intentions musicales et des effets d'orchestre. Les succès de ces compositeurs ont été mérités à tout égard, et leurs ouvrages s'entendent encore aujourd'hui avec plaisir. Ils ont sans partage occupé pendant vingt ans la scène de l'Opéra-Comique. On donnait leurs pièces conjointement avec de l'ancien répertoire, qui n'a été entièrement mis de côté qu'à une époque beaucoup plus récente, à laquelle nous ne tarderons pas d'arriver.

Dans tout ce que nous venons de dire, nous n'avons parlé que de l'Opéra-Comique, c'est qu'en effet il n'y a presque rien à mentionner de très-important dans l'histoire de l'Académie royale de musique, ou grand Opéra, jusqu'à l'apparition sur la scène des ouvrages de Spontini. Les opéras de *Sémiramis* et des *Bayadères* par Catel, des *Bardes* et de la *Mort d'Adam* par Lesueur, n'avaient eu que des succès de faveur. On vivait du vieux répertoire et de quelques nouveaux ballets. Cependant, en 1807, Gaspard Spontini, né à Jesi le 14 novembre 1778, qui avait donné en Italie un assez grand nombre d'ouvrages médiocres, et s'était essayé sans succès à l'Opéra-Comique, donna successivement la *Vestale*, ouvrage écrit dans le système de Gluck, plein de beautés éminentes, gâtées par des fautes de détail, mais qui, à l'époque où il parut, ne pouvait manquer d'obtenir un immense succès, dans lequel cependant on doit faire entrer pour quelque chose la magnificence du spectacle et la disposition du poème : cette pièce ramena la foule à l'Opéra. Des deux ouvrages donnés depuis par le même compositeur, le premier, *Fernand Cortez*, réussit, mais sans exciter l'enthousiasme, le second, *Olympie*, tomba complètement, et ne réus-

sit pas mieux lorsque, quelques années après, on voulut le reprendre avec des changements. L'Opéra se traîna péniblement jusqu'à l'époque de l'arrivée de Rossini à Paris ; lorsque cet illustre compositeur eut retouché et embelli pour la scène française son opéra de *Maometto secundo*, représenté sous le titre de *Siege de Corinthe*, le vieil édifice fut tout ébranlé, le système de composition établi par Gluck, et hors duquel il paraissait impossible d'obtenir un succès quelconque, fut entamé ; *Mosé*, également arrangé en français, puis la petite pièce du *Comte Ory*, d'abord donnée en italien sous le titre du *Viaggio à Reims*, comme pièce de circonstance, ayant obtenu un succès mérité, M. Auber écrivit dans le nouveau système sa belle et grande composition de la *Muette de Portici* ; Rossini donna enfin, en août 1829, son *Guillaume Tell*, ouvrage entièrement neuf, d'un style, d'un goût, d'une facture admirable, où l'auteur offrit le spectacle étonnant d'une transformation complète. L'opéra de *Guillaume Tell* peut être considéré comme résumant tout ce que la musique dramatique avait offert jusque-là de plus parfait. Depuis Gluck on n'avait entendu de récitatifs plus beaux et plus profondément sentis ; si les airs et duos, toujours supérieurs sous le rapport de l'expression, le cèdent quelquefois, quant à la facture, à ce que l'auteur avait fait antérieurement : c'est qu'il se défiait du goût français ; il savait que l'on supportait peu en France ces mélodies longuement et richement développées, qui suspendent l'action et en ralentissent la marche, mais qui charment si délicieusement les amateurs de la vraie musique. Du reste, il semble que dans ce bel et grand ouvrage Rossini ait pris à tâche de déployer toute sa force, en s'imposant un style large et soutenu, en se privant de tous ces fragments d'orchestre, si brillants, si légers, si gracieux, mais si faciles à imiter et si pauvres quand ils se présentent seuls ; il s'était réduit à ne rien offrir que d'absolument neuf, à ne se répéter jamais, à ne point détourner l'attention par ces artifices éblouissants, au moyen desquels il a quelquefois caché la faiblesse du fonds. Le succès de *Guillaume* acheva la révolution dramatique de l'Opéra.

M. Halevy, compositeur brillant et tout à la fois savant, possédant au plus haut point la connaissance des effets de scène, a marché sur les traces de MM. Auber et Rossini ; sa *Juive* a consolidé la réputation qu'il s'était acquise à l'Opéra-Comique. Un autre compositeur, dont la renommée déjà fort répandue en Italie et en Allemagne avait été pressentie à Paris par la tragédie de son opéra, *Margarita d'Angio*, est venu y mettre le sceau par les deux belles compositions de *Robert le Diable* et des *Huguenots*. Ces opéras, bien que fort inférieurs selon nous à *Guillaume Tell*, et entachés des

vices de l'école allemande actuelle, n'en sont pas moins extrêmement remarquables, et, là où l'originalité n'est pas forcée, on y rencontre des passages pleins d'intérêt, et qui attestent une connaissance profonde des effets d'orchestre et une grande fécondité de ressources.

Nous avons laissé la scène de l'Opéra-Comique occupée par Boieldieu et M. Berton. Mehul avait donné, en 1816, la *Journée aux aventures*, et était mort le 18 octobre 1817; Niccolo Isouard le suivit le 24 mars 1818; Boieldieu, empêché de tout travail par une douloureuse maladie, semblait avoir dit adieu à la scène, après avoir donné son *Chaperon rouge*. M. Berton n'écrivait plus.

Cependant les élèves de ces habiles maîtres commençaient à acquérir de la réputation; Ferdinand Herold, né à Paris le 28 janvier 1781, mort le 19 janvier 1829, fut assurément l'un de ceux qui se distinguèrent le plus, car il n'eut, parmi ses contemporains, d'autre rival que M. Auber. Ses premiers opéras se firent remarquer par un luxe de composition qui ne plut d'abord que médiocrement, mais auquel on s'habitua bientôt. Nous expliquerons dans un instant comment la chose arriva. Après avoir donné les *Rosières*, la *Clochette*, le *Premier venu*, qui établirent rapidement sa réputation, Herold s'abandonna davantage à l'inspiration dans le *Muletier* et dans *Marie*, enfin il se montra tout entier dans *Zampa*, composition admirable d'un bout à l'autre, et dans laquelle on ne rencontre pas un morceau faible, pas une mélodie qui ne porte le cachet de l'invention et de l'originalité. Le *Pré aux clercs* mit le sceau à sa réputation; il travaillait à un nouvel ouvrage, achevé depuis sous le titre de *Ludovic*, et se proposait aussi d'écrire pour l'Académie royale, théâtre pour lequel il n'avait, à l'exception d'un petit acte, fait que des ballets. La perte de ce musicien a été grande pour la scène française, car, depuis son premier ouvrage jusqu'à *Zampa* et jusqu'au *Pré aux clercs*, on avait sans cesse remarqué de nouveaux progrès dans son talent.

Presque en même temps M. Auber, dont nous avons parlé plus haut, avait débuté sur la scène de l'Opéra-Comique par quelques ouvrages mal reçus, mais suivis de la *Bergère châtelaine* et d'*Emma*, puis du *Concert à la cour*, de *Leicester*, de *Léocadie*, de la *Neige*, du *Maçon*, de *Fiorella*, de l'*Ambassadrice*, du *Domino noir*. Les deux premières pièces étaient conçues dans un système plus original et dans un style plus soigné que les suivantes, où l'auteur paraît s'être appliqué uniquement à suivre la mode, et à obtenir des succès, non en faisant aussi bien qu'il lui était possible, mais en prenant dans la musique tous les moyens de réussir auprès du public du jour.

Cette habitude de se mettre à la mode en musique date d'une époque déjà fort éloignée de nous, et que l'on peut faire remonter jusqu'à la première représentation du *Solitaire*, de M. Caraffa. Ce compositeur, qui en Italie avait été un des premiers à se lancer dans la route ouverte par Rossini, étant venu s'établir à Paris, fit représenter cette pièce, qui obtint un grand succès, mais qui, pour cet auteur, ne s'est renouvelé depuis que dans *Masaniello*.

A la même époque on avait représenté à l'Odéon plusieurs opéras traduits, et notamment les plus remarquables parmi ceux de Rossini, le *Freischütz* de Weber, le *Sacrifice interrompu* de Winter, etc. Ces ouvrages avaient mis l'Opéra-Comique en demeure d'adopter au moins en partie un système plus large, plus développé, où la musique pût obtenir une place plus considérable; c'est ce qui donna plus de hardiesse aux deux compositeurs que nous avons nommés il y a un instant; mais l'un en profita, en cherchant à tirer de lui-même toutes les nouvelles ressources qu'il désirait mettre en œuvre, tandis que l'autre aimait mieux abandonner sa première direction et se faire imitateur. Ce fut à cette même époque qu'un musicien, bien longtemps cher à l'Opéra-Comique, donna un nouvel ouvrage après un silence de sept années; il semble que Boïeldieu ait fait la *Dame blanche* pour prouver que l'on peut conserver toute son originalité en tirant partie des ressources et des formes nouvelles. Cet opéra, qui fut pour lui le chant du cygne, obtint un immense et dernier succès; Boïeldieu donna depuis un autre opéra comique, dont le poëme était fort médiocre; cet ouvrage obtint peu de succès, et son auteur descendit dans la tombe peu de temps après, le 8 octobre 1834.

Parmi les autres compositeurs qui ont travaillé pour l'Opéra-Comique, on doit citer M. Onslow, qui a mieux réussi encore comme compositeur de musique instrumentale. A une époque plus rapprochée, MM. Adolphe Adam et Monpou ont obtenu des succès dus surtout à quelques motifs spirituels et originaux.

Si la musique dramatique nous paraît s'être maintenue depuis une trentaine d'années dans un état assez satisfaisant qui ne semble pas devoir changer, et que de sages mesures amélioreraient encore, il en est tout autrement de la musique sacrée. Elle n'est nulle part dans un pire état qu'en France, et tout ce qui a été dit plus haut (1) est encore vrai en grande partie. A la vérité quelques améliorations partielles ont été introduites; mais sous le rapport de la composition il n'y a point eu de progrès notables. Depuis quelques années

(1) Voyez page 74.

cependant quelques compositeurs ont écrit des messes, des motets, mais la difficulté de faire exécuter dans les églises une musique convenable, le peu de considération, et surtout le peu de bénéfice que l'on tire de ce genre de travail, éloigne la plupart des compositeurs. La suppression de la chapelle du roi, opérée en 1830, a fait disparaître les places de trois compositeurs, que leur emploi forçait à écrire de la musique sacrée, et qui étaient en France les seuls à même de la faire exécuter convenablement. On a de MM. Cherubini et Lesueur, qui avaient l'emploi de surintendants, plusieurs morceaux d'un haut intérêt : la messe à trois voix du premier, celle du *Sacre* et celle de *Requiem*, sont devenues classiques. Le second a écrit un grand nombre de morceaux estimables, surtout par leur effet et par la couleur religieuse dont ils sont empreints. Quelques ouvrages de M. Plantade, qui remplissait les fonctions de maître de chapelle, ont aussi mérité les suffrages des connaisseurs. Des compositeurs en petit nombre, qui ont écrit des morceaux pour l'église, ont été forcés de les réduire à de fort petites proportions, afin d'en rendre l'usage possible. Quant à la connaissance approfondie du style d'église, depuis la mort de MM. Perne et Choron, il ne reste plus que M. Cherubini, et peut-être une ou deux autres personnes en France qui en possèdent quelque idée.

La musique de chambre proprement dite consiste en romances ou pièces analogues ; il faut convenir qu'il s'en est publié et qu'il s'en publie encore de fort agréables, même en plus grande quantité qu'on ne le pense au premier coup d'œil ; mais ce genre est si futile, qu'il semble n'entrer dans la musique que comme un accessoire qui doit s'y rattacher, de même qu'en parlant de peinture l'on mentionne cette foule de croquis que les artistes jettent quelquefois machinalement sur le papier, voire sur les murailles.

La composition instrumentale, considérée sous un point de vue un peu élevé, n'est guère plus encouragée en France que la musique d'église. Aussi le nombre de compositeurs de ce genre a-t-il été fort peu nombreux. Mehl n'y a point réussi ; M. Schnetzoëffer a fait il y a une vingtaine d'années exécuter une symphonie qui a fait regretter qu'il ait sitôt quitté un genre dans lequel il se montrait si habile ; depuis M. Berlioz a fait entendre plusieurs pièces de musique instrumentale d'un très-grand effet, quoique quelquefois un peu tirillées, mais où l'on rencontre d'incontestables beautés. Dans le quatuor, M. Onslow s'est acquis une réputation européenne par ses quatuors, qui ne paraissent pas à une trop grande distance des ouvrages des compositeurs allemands. Antoine Reicha, né à Prague le 27 février 1770, naturalisé Français, et mort à Paris le 28 mai 1836, a publié d'excellents quintettes

d'instruments à vent. Quant à ce que l'on pourrait appeler la *petite musique* instrumentale, il s'en est publié depuis vingt-cinq ans une masse vraiment prodigieuse. On a des sonates et des concertos, et des duos ou trios, pour toute sorte d'instruments, et surtout des fantaisies et airs variés en profusion ; toute cette dernière classe de compositions est en général détestable. Le sot engouement du public pour ce genre plat, dépourvu d'invention, de science et de goût est une des causes qui nuisent le plus au véritable progrès de la composition instrumentale. Parmi les auteurs de pièces moins frivoles, il s'en trouve plusieurs fort estimables ; nous nous bornerons à en citer deux, d'abord M. Adam père, auteur d'excellentes sonates de piano, publiées dès le commencement siècle, et qui sont peut-être ce que l'on a fait de mieux en France en ce genre ; et Benoit-Tranquille Berbignier, né à Caderousse le 21 décembre 1782, mort à Port-le-Vaux en janvier 1838, dont les compositions pour la flûte et autres instruments sont écrites avec un soin et un goût remarquables. On ne doit pas non plus oublier plusieurs morceaux de Rode où le violon joue le principal rôle.

La partie de la musique qui a fait le plus de progrès est sans contredit l'exécution, et surtout l'exécution instrumentale. Plusieurs instruments ont reçu en France des perfectionnements notables ; et depuis la première organisation du Conservatoire, une foule d'instrumentistes en tous genres ont donné à leur pays une prééminence marquée. Les violonistes et les pianistes abondent, et parmi ceux qui se disputent les premiers rangs, il en est qui possèdent des talents vraiment extraordinaires. Si nous ne transcrivons pas ici les noms qui pourraient être ajoutés à la liste donnée plus haut, c'est que nous craindrions de la faire trop longue et d'omettre encore quelques noms importants. Les instruments à vent ont été également cultivés avec un succès qui n'a fait que s'accroître ; cependant l'on n'a pas à cet égard surpassé les Allemands.

La France, déjà renommée il y a trente ans pour l'excellence de ses orchestres, est arrivée à cet égard au plus haut degré de perfection, et ce n'est pas seulement les orchestres d'artistes qui méritent ici les éloges, on trouve à Paris et dans plusieurs villes de province des orchestres fort estimables, composés seulement d'amateurs. Le goût pour ce genre de musique a donné lieu à l'établissement d'orchestres permanents, où chaque soir l'on peut entendre des symphonies, des ouvertures et d'autres compositions plus légères, exécutées avec un soin et une perfection qui fait l'admiration des nationaux et des étrangers.

Un seul instrument est resté en arrière, et il est triste que

ce soit le plus beau de tous. L'orgue, abandonné comme la musique d'église, ne compte plus qu'un bien petit nombre d'exécutants dignes du titre d'organistes. La seule amélioration qui ait eu lieu en ce genre a été l'établissement d'une classe d'orgue au Conservatoire ; elle pourra peut-être par la suite fournir des sujets distingués ; mais dans l'état actuel des choses , et lorsque l'on voit de misérables serpentistes , incapables de lire deux lignes de musique , rétribués plus largement qu'un organiste , il n'est pas étonnant que cet admirable instrument soit délaissé ; ceux qui ont continué à le cultiver ont vraiment fait acte de dévouement ; MM. Blein et Marrigues sont descendus dans la tombe, emportant en grande partie avec eux l'ancienne école d'orgue de France. M. Sejan fils s'est efforcé de suivre les traces de son père. Enfin M. Benoit , professeur d'orgue au Conservatoire , jouit d'une réputation méritée ; il a presque complètement adopté la manière allemande ; M. Fessy, qui est aussi excellent pianiste se rapproche plus de l'ancienne manière française. Une amélioration que nous osons à peine signaler ici, parce que c'est à nous qu'elle est due, consiste dans l'emploi de l'orgue pour accompagnement habituel du chœur. Les avantages de cette méthode n'ont été contestés par aucun homme de bon sens.

Ce n'est qu'à une époque assez récente que la musique vocale a fait des progrès vraiment remarquables. Le Conservatoire n'a fourni qu'un petit nombre de sujets d'une grande valeur , mais ceci doit surtout être attribué aux vices de son organisation , car il semble que des professeurs tels que Garat, Bordogni, Martin, Benderali, Ponchard, Nourrit, ne pouvaient manquer de communiquer une partie de leur talent aux élèves confiés à leurs soins. Cependant il n'y a guère que quinze ans que le chant proprement dit a été estimé ce qu'il valait sur les théâtres français. Les sujets qui se sont distingués les premiers ont été Ponchard, madame Rigault, Adolphe Nourrit et madame Damoreau. ce sont eux qui , après le célèbre Blaise Martin, né en 1767, mort le 18 octobre 1837, ont commencé à bannir les cris et les éclats de voix , à ne plus parler la musique , à tirer de l'inflexion vocale une expression convenable au sentiment des paroles , ils ont été les précurseurs d'un nouveau système de chant , dont la pensée, conçue par Chorou , ne s'est réalisée pour le public que depuis l'apparition sur la scène de l'Opéra de M. Duprez, le plus distingué de ses élèves. Ce chanteur avait débuté avec quelque succès à l'Odéon et à l'Opéra-Comique , au moment de la transformation de l'école spéciale de chant en école de musique religieuse ; il était ensuite parti pour l'Italie , dont il revint

après un séjour de dix ans, pendant lequel il avait obtenu les plus beaux triomphes. De retour à Paris, il a introduit à l'Opéra cette manière élevée, large, énergique, pure, où domine un sentiment parfait, une profonde sensibilité. Puisse le style admirable de cet artiste trouver de nombreux imitateurs !

La musique vocale a aussi fait quelques progrès parmi le peuple, mais ces progrès sont encore dans l'enfance, et se rapportent bien plutôt à l'enseignement de la musique dont nous allons parler dans un instant, qu'à l'exécution proprement dite. Avant de traiter cette partie si intéressante pour un pays où la musique est en progrès, nous devons dire un mot de la littérature musicale, dont depuis quelques années on paraît vouloir enfin s'occuper.

Les recherches sur la théorie musicale proprement dite ont depuis le commencement de ce siècle occupé plusieurs savants. Ceux qui ont mérité le plus de considération sont Lagrange, et MM. Charles et Savart, enfin mademoiselle Germain. M. Blein s'est aussi occupé de recherches en ce genre. Les méthodes pratiques d'exécution se sont fort multipliées depuis quelque temps, ce qui ne doit pas étonner, puisque les instruments se sont perfectionnés, et que les méthodes anciennes ont cessé de remplir leur objet : beaucoup de méthodes élémentaires des principes de la musique ont paru, et ce ne peut être qu'un bien ; il est bon que tous les professeurs apportent au fonds commun leurs procédés, leurs découvertes vraies ou prétendues, leurs idées bonnes ou mauvaises ; tous ces écrits sont des sources où l'on trouve souvent à puiser, et d'ailleurs pour un professeur il est toujours avantageux de se servir de ses propres ouvrages, pour son enseignement particulier. Il serait trop long de citer ces ouvrages, on trouvera d'ailleurs dans le livre suivant le titre exact des plus intéressants.

Les traités de composition ont été moins nombreux ; celui de M. Catel, venu le premier en date, a été suivi de l'excellente compilation de M. Choron, publiée sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie*. Ensuite sont venus les ouvrages de MM. Perne, Reicha et Fétis, et ceux des élèves de ces maîtres.

Le dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique, qui offre des articles intéressants de Framery et de Giuguené, à la suite des articles de Rousseau, a malheureusement été fort mal achevé. Un ouvrage de M. Fétis, *la Musique à la portée de tout le monde*, mérite d'être mentionné ici, ainsi que l'ouvrage sur *l'Opéra en France* par M. Castil-Blaze. Du reste la littérature musicale a renfermé presque toute sa polémique dans des articles de journaux, écrits pour la plupart avec une ignorance complète de la matière. Ce n'est que depuis

que M. Fétis a fondé sa *Revue musicale*, continuée depuis sous le titre de *Gazette musicale*, que l'on a pu trouver quelque instruction musicale dans un écrit périodique. Beaucoup de travaux de M. Choron sont malheureusement restés inédits ou inachevés (1); mais le *Sommaire de l'Histoire de la musique*, que nous reproduisons ici, et qui était originairement placé en tête du *Dictionnaire des musiciens*, a eu de l'utilité, ainsi que ce dictionnaire lui-même auquel M. Fayolle a eu la principale part. Depuis M. Fétis a publié une *Biographie universelle des musiciens*, conçue sur un plan fort étendu; cet ouvrage, dont on possède déjà quatre volumes, est également précédé d'un résumé de l'histoire de la musique. Parmi les auteurs dont les travaux doivent être cités avec un éloge particulier, nous ne devons pas oublier M. Villoteau, dont les recherches sur la musique des peuples orientaux, et sur l'*Analogie de la musique avec le langage*, offrent des vues et des recherches du plus haut intérêt.

Passons maintenant aux progrès qu'a faits depuis trente années l'enseignement de la musique en France, en reprenant les choses d'un peu plus haut.

Tels qu'ils étaient autrefois, les théâtres lyriques pouvaient sans difficultés se recruter dans les maîtrises des cathédrales; en effet, les sujets qu'elles produisaient devaient bien suffire pour chanter des opéras composés par des organistes, des maîtres de cathédrales ou des artistes élevés à leur école, ainsi que cela eut lieu en France depuis l'institution de l'Opéra; jusques à l'époque de l'arrivée des bouffons à Paris, et de la représentation des opéras de Gluck, Piccini, Sacchini, et d'autres célèbres compositeurs italiens.

Quoi qu'à cette époque les hurlements notés n'aient pas été entièrement bannis de la scène française, on sentit qu'il fallait des chanteurs pour une musique qui voulait être, non criée, mais chantée. L'Opéra eut donc ses élèves à son magasin de la rue Saint-Nicolas, et en 1784 le baron de Breteuil, ministre zélé et ami de tout ce qui tendait au bien, établit, aux Menus-Plaisirs, l'école royale de chant et de déclamation. Pierre-Joseph Gossec, né en 1733, mort le 16 février 1829, en fut le directeur; le plan des études, toujours conservé depuis avec de très-légères modifications, fut conçu par Jean-Joseph Rudolphe, plus connu sous le nom de Rodolphe, et auteur d'un solfège fort répandu; les premiers élèves de ses établissements ne brillèrent pas d'un très-vif éclat, et à peine entrés au théâtre, se mirent, comme leurs confrères, à hurler au lieu de chanter.

(1) Ils seront publiés incessamment.

Il fallait des circonstances plus impérieuses pour amener en France la formation d'un conservatoire. La révolution de 1789, qui a créé un si grand nombre d'établissements conduisit enfin, comme on va le voir, à ce résultat.

Quarante-cinq musiciens, provenant du dépôt des gardes françaises, formèrent en 1789 le noyau de la musique de la garde nationale de Paris. Ils avaient été réunis au moment de la révolution par M. Sarrette, qui en avait obtenu l'autorisation au mois de mai 1790; le corps municipal lui remboursa ses avances, et prit à ses frais le corps de musique, qui fut porté au nombre de soixante-dix-huit musiciens, pour continuer à faire le service de la garde nationale et celui des fêtes nationales. Dans le même temps, sur les pressantes invitations de M. Sarrette, plusieurs artistes recommandables se réunirent à ce corps. La garde nationale soldée ayant été supprimée au mois de janvier 1792, et la municipalité n'ayant plus de fonds pour cet objet, le corps de musique retomba à la charge de M. Sarrette; mais la dissolution des maîtrises ayant entraîné la destruction totale de l'enseignement de la musique, M. Sarrette, au mois de juin de la même année, sollicita au nom des artistes, et obtint de la municipalité de Paris l'établissement d'une école gratuite de musique. Cette institution réunit et retint à Paris plusieurs artistes célèbres, qui vers la fin de 1792 se disposaient à quitter le territoire français.

L'établissement ainsi fondé subit diverses modifications accidentelles; enfin, le 16 thermidor an III (1795), une loi en fixa définitivement l'organisation sous le nom de *Conservatoire de musique*.

Par cette loi le Conservatoire fut établi pour enseigner la musique à six cents élèves des deux sexes, choisis proportionnellement dans tous les départements; les professeurs étaient au nombre de cent quinze, et les dépenses montaient à deux cent quarante mille francs par an. Au mois de vendémiaire an XI (septembre 1802), le ministre ayant réduit à cent mille livres les dépenses du Conservatoire, le nombre de professeurs et des élèves fut considérablement diminué.

Cette réduction occasionna, comme on peut le penser, des querelles violentes que nous ne jugeons point à propos de rapporter. Il n'en résulta qu'un seul avantage, ce fut le rétablissement des maîtrises, qui fut provoqué par quelques-uns des membres réformés du Conservatoire, attentifs à saisir l'occasion du rétablissement du culte catholique. Malheureusement ce rétablissement se fit, comme on l'a vu plus haut, sur un très-mauvais pied.

Selon une nouvelle organisation, décrétée en 1808, le Con-

servatoire, qui a pour objet la conservation et la reproduction de la musique dans toutes ses parties, et de la déclamation dramatique et oratoire, comprend deux écoles spéciales, l'une de musique, l'autre de déclamation. Un directeur et trois inspecteurs forment un comité de direction et de surveillance de l'enseignement. Nous avons donné (troisième partie, tome I^{er}, pages 76 et suivantes) le règlement de cet établissement. Le Conservatoire devint de plus en plus célèbre pendant les années qui suivirent.

Lors de la restauration de 1814, on eut la prétention de réorganiser le Conservatoire : tout ce que l'on fit alors se réduisit à chasser son directeur, qui l'avait, dans les moments difficiles, administré avec tant de courage et de persévérance. Le Conservatoire fut confié à des mains incapables jusqu'à l'époque des Cent-Jours. Au retour des Bourbons, il fut entièrement supprimé, mais on ne tarda pas à reconnaître l'absence d'une école centrale de musique. Les maîtrises ne fournissaient rien, et les choses en vinrent au point que les théâtres manquèrent de choristes, et qu'il fallut aller en province pour en recruter.

On sentit la nécessité de rétablir le Conservatoire ; mais comme l'on tenait fort à lui ôter son nom, qui pourtant n'était pas révolutionnaire, on appela le nouvel établissement *Ecole royale de musique et de déclamation*. Cela eût été indifférent si les bases en eussent été conçues largement, et si la plus déplorable mesquinerie n'eût présidé à sa formation. Les professeurs furent misérablement rétribués, un inspecteur général sans autorité fut mis à la tête de tout, et quoique cet homme fût M. Perne, homme plein de savoir et de probité, il ne put rien faire qui marquât honorablement son passage.

En 1822 on apporta quelques améliorations partielles, qui consistèrent surtout dans une augmentation de dépenses ; la nomination de M. Cherubini pour directeur de l'établissement fut un bien réel, mais on ne réforma aucun des vices radicaux qui existaient dans l'ancien Conservatoire, et dont le principal, à notre avis, était de ne pas mettre le chant à sa véritable place en le préférant à tout, et faisant pour cette partie tous les sacrifices possibles. Le pensionnat resta trop peu nombreux, et l'on ne fit presque aucun effort pour le recruter convenablement ; enfin, il fallut que les succès de l'école de M. Chorou vinssent réveiller l'assoupissement des professeurs, pour qu'ils se déterminassent à renouveler ces concerts, qui au temps de l'ancien Conservatoire avaient, sous le modeste nom d'*exercices*, attiré la foule des connaisseurs français et étrangers, et rendu le Conservatoire célèbre dans toute l'Europe. Ces nouveaux concerts admirables,

quant à la partie instrumentale, ont été d'une grande faiblesse, en ce qui concerne le chant, tant pour les chœurs que pour les solos.

On ne peut quitter le Conservatoire sans parler de sa bibliothèque, que M. Sarrette, dirigé par M. Cherubini, avait recueillie et rassemblée avec beaucoup de peine. Elle renfermait des collections extrêmement précieuses, qui ont depuis été en partie détruites : d'abord un garçon de salle vola quelques volumes ; mais quoique ce premier vol fût extrêmement fâcheux, il ne portait que sur une suite d'anciens airs de danse, et n'est en rien comparable à celui qui a été commis depuis, et qui a dépouillé la bibliothèque de quantité de livres et de manuscrits de la plus haute importance, vol fait avec une parfaite intelligence, et qui ne peut avoir été commis que par un homme fort instruit dans l'histoire et la bibliographie de l'art ; il est probable que cette infamie a été combinée en même temps qu'un autre brigandage de même genre, dont la bibliothèque royale a été victime, et par suite duquel elle s'est vue privée des manuscrits de don Cassiaux, de Brossard, de divers portraits arrachés dans plusieurs volumes, et de quantité de livres et brochures relatives à la musique. Il est à remarquer qu'au Conservatoire on a pris le soin préalable d'anéantir le catalogue qui aurait pu servir de pièce de conviction. Il est déplorable que l'autorité n'ait pas pris cette affaire plus à cœur ; son indifférence aura causé à la France musicale des pertes irréparables.

Lorsque la paix de l'Europe parut s'être consolidée, il se manifesta un grand mouvement dans les idées, relativement à l'instruction élémentaire, et l'un des premiers résultats des observations faites à cet égard fut de reconnaître la nécessité d'introduire dans l'enseignement élémentaire l'étude des principes de la musique et du chant. Ce mouvement d'amélioration ne fut point secondé par le gouvernement comme il aurait dû l'être, cependant l'impulsion une fois donnée, les progrès furent rapides. On appliqua l'enseignement mutuel à la musique, et l'inventeur de ce procédé, que nous avons expliqué ailleurs (troisième partie, tome I^{er}. page 47), obtint tout le succès désirable, et récompensa M. Bocquillon Wilhem de ses patients et persévérants travaux.

Quelques professeurs s'efforcèrent d'abrégér les études musicales, et leurs élèves prétendent encore qu'ils ont fait sous ce rapport de grandes découvertes ; le fait est que leurs prétendues inventions n'ont rien abrégé, et que tous les commençants, qui se sont servis de ces méthodes expéditives, ont été forcés de reprendre ensuite les moyens ordinaires ; mais il est juste de dire que les efforts de simplifications dont il

est question ici ont eu une grande utilité, en ce qu'ils ont appelé à l'étude de la musique et du chant un grand nombre de personnes, qui sans cela n'auraient point eu l'idée de s'y adonner.

A cet égard les provinces ne sont point restées en arrière de Paris, plusieurs villes même ont fondé des écoles spéciales de musique, dont le bienfait ne peut tarder à être apprécié.

Un des hommes qui ont le plus contribué aux progrès de l'art musical en France a été celui qui a conçu le plan et commencé l'exécution du *Manuel* que nous terminons aujourd'hui, notre maître et ami Choron. Nous ne croyons pas faire une chose désagréable à nos lecteurs en donnant ici un précis de la vie de cet artiste illustre à tant d'égards, qui répandit la musique par tous les moyens qu'il eut à son pouvoir, et qui dut souvent se les créer lui-même. Nous tâcherons d'être aussi bref que possible pour que cette partie du onzième livre ne semble pas trop disproportionnée; d'ailleurs ce ne sera pas une simple biographie que nous présenterons, les établissements dont nous aurions eu en tout cas à parler seront indiqués naturellement parmi les travaux de cet illustre professeur.

Alexandre-Etienne Choron naquit à Caen le 21 octobre 1772. Son père était directeur des fermes. Il fit au collège de Juilly, sous les oratoriens, des études aussi solides que brillantes; il les avait terminées avant l'âge de quinze ans. Ce ne fut qu'à cet âge qu'il lui fut possible de commencer l'étude de la musique, vers laquelle il s'était toujours senti porté. Privé de toute espèce de secours, et contrarié dans ses goûts, il commença par apprendre lui-même, sans livres et sans les conseils d'aucun maître, à noter tous les chants qu'il pouvait retenir ou imaginer, et parvint à acquérir assez de facilité dans cet exercice, avant même d'être en état de lire une note de musique. Les ouvrages de d'Alembert, de Roussier, de Rousseau, et autres écrivains de la secte de Rameau, lui servirent ensuite de guide dans l'étude de la composition, et le mirent en état de composer, tant bien que mal, en parties ou en accompagnements. Grétry, à qui il montra quelques essais en ce genre, l'engagea à faire des études suivies, et lui indiqua l'abbé Roze, un des maîtres français alors les plus en réputation, avec qui il travailla quelque temps. Désirant ensuite connaître les autres écoles, il travailla assez longtemps avec Bonesi, de l'école de Leo, et avec d'autres professeurs de celle d'Italie, et lut avec beaucoup de soin les meilleurs didactiques allemands, dont il apprit express la langue.

Dans le temps qu'il étudiait les ouvrages de d'Alembert et

des autres commentateurs de Rameau, le désir d'entendre quelques calculs qui s'y rencontraient, le porta à entreprendre l'étude des mathématiques. Il s'y livra avec une extrême ardeur, et y fit assez de progrès pour que le célèbre géomètre Monge, qui le rencontra à l'école des ponts et chaussées, le jugeât capable de recevoir ses conseils et l'adoptât pour son élève. C'est en cette qualité qu'il fit les fonctions de répétiteur pour la géométrie descriptive à l'école normale, en 1795, et qu'il fut ensuite nommé chef de brigade à l'école Polytechnique, lors de sa formation.

Au milieu de ces graves études, il conçut l'idée de faciliter l'enseignement élémentaire par des moyens fort simples, auxquels on n'avait pas encore songé : dans cette vue il fit imprimer la *Méthode pour apprendre à lire et à écrire en même temps*. Ce livret, qui a été adopté depuis pour l'usage des écoles d'enseignement mutuel, a eu cinq éditions.

Aux études des mathématiques, Chorou en joignit encore d'autres qu'il jugea avoir plus ou moins de rapport avec la musique, à laquelle il ramenait tout, et dans lesquelles l'entraînement le désir de savoir et l'habitude de généraliser ses idées ; c'est ainsi qu'il embrassa celles de l'analyse de l'entendement, de la littérature en général, des langues anciennes et modernes, jusqu'à l'hébreu, dont il tint plusieurs fois la classe au collège de France en l'absence du professeur. Si elles formaient obstacle à ce qu'il se livrât exclusivement à la pratique, elles lui furent du moins utiles, en ce qu'elles lui facilitèrent l'acquisition d'une théorie plus profonde.

C'était là le but vers lequel il tendait essentiellement. Dès les premiers pas qu'il avait faits dans la carrière de la musique, il s'était élevé à un degré de hauteur suffisant pour apercevoir, d'une part, plusieurs imperfections du système général de la musique en lui-même ; d'un autre côté, la pauvreté de la littérature de cet art, surtout en notre langue. Ce furent donc là les deux objets sur lesquels il porta toute son attention. Il conçut dès lors l'idée de ce vaste ouvrage théorique et pratique, qu'il a si souvent annoncé dans ses autres écrits, et dont malheureusement il n'a fait que les deux premiers chapitres. Cet ouvrage devait paraître sous le titre d'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*. Il avait en même temps projeté le *Dictionnaire des musiciens*, exécuté depuis en société avec M. Fayolle, qui en fut, comme nous l'avons dit plus haut, presque le seul rédacteur, à l'exception de quelques articles et du *Sommaire de l'Histoire de la musique*.

Dans la vue de remédier le plus promptement possible au manque de livres élémentaires, Chorou résolut de reproduire les meilleurs traités didactiques de l'Allemagne et de l'Italie :

le premier ouvrage qu'il publia dans ce but est intitulé *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* ; pour la rédaction de cet ouvrage, qui parut en 1804, il s'adjoignit M. Fiocchis. Les *Principes de composition des écoles d'Italie*, dont nous avons dit un mot plus haut, page 105, furent gravés en 1808, et forment une excellente série d'exemples et de préceptes, telle qu'il n'en existe dans aucun ouvrage moderne, à l'exception de celui que nous publions aujourd'hui, qui, sous le rapport des renseignements généraux et particuliers, est beaucoup plus complet.

Ce fut à cette époque que Choron fut nommé membre correspondant de la classe des beaux-arts de l'Institut. En cette qualité il fit plusieurs rapports, et notamment l'excellent travail sur les *Principes de versification* de l'abbé Scoppa.

Au même temps il rédigea plusieurs mémoires importants sur l'enseignement et l'exercice de l'art musical, et fut enfin chargé par M. Bigot de Préameneu, ministre des cultes, de la réorganisation des maîtrises et chœurs de cathédrales, ainsi que de la direction de la musique des fêtes et cérémonies religieuses. Jusqu'alors Choron n'était point sorti de son cabinet, et les travaux auxquels il devait désormais se livrer étaient nouveaux pour lui : il s'en trouva d'abord embarrassé, et y éprouva des désagréments inévitables pour tout homme qui, n'ayant pas étudié la musique dès l'enfance, ne peut se jouer des difficultés de la lecture, et devient un objet de risée pour des choristes ou symphonistes ordinairement fort ignorants d'ailleurs, mais qui en somme possèdent un talent d'exécution, dont ils peuvent à chaque instant fournir preuve.

Choron s'était fait dès lors beaucoup d'ennemis, surtout par les sarcasmes qu'à toute occasion il lançait contre le Conservatoire, et par les mémoires qu'il avait rédigés sur les réformes à introduire dans cet établissement ; cependant, lorsque le Conservatoire fut supprimé en 1815, il fut le premier à déplorer cette résolution, et fut nommé directeur de l'Opéra à la fin de 1815 ; il n'eut rien de plus pressé que de faire sentir la nécessité de son rétablissement immédiat. Cette opération, pour laquelle il fut chargé de présenter un plan, se fit, comme nous l'avons dit, sur un très-mauvais pied, mais enfin le but essentiel était atteint en ce que l'école existait, et si les employés furent faiblement rétribués, si les objets de première nécessité furent même refusés à tel point, que le directeur se vit forcé de brûler de vieux clavicords et de vieux meubles pour chauffer les classes, c'est qu'il fallait entrer dans les idées mesquines du gouvernement, qui ne voulait allouer à la nouvelle école de musique qu'une somme extrêmement faible. Néanmoins il fut bien plus facile, quelques années après, d'augmenter les appointements

des professeurs, d'en multiplier le nombre, d'avoir des élèves pensionnaires, etc., que si l'établissement eût été absolument à recréer.

Quoi qu'il en soit, Choron ne resta qu'un an et quelques mois directeur de l'Académie royale de musique. Pendant ce temps, on y déploya une activité jusqu'alors inconnue à ce théâtre. Durant son administration de dix-sept mois, du 20 mars 1815 au 20 novembre 1817, il trouva moyen de mettre en scène sept ouvrages nouveaux, tant opéras que ballets, et de remettre au courant du répertoire quatorze ouvrages anciens, dont plusieurs en trois actes, avec des décorations nouvelles. C'est lui qui avait monté la *Lampe merveilleuse*, composée à son invitation, et qui a pendant si longtemps attiré la foule. Les administrateurs de la maison du roi ont reconnu que de toutes les directions de l'Opéra, celle de Choron avait *coûté le moins et produit le plus*. Cela n'empêcha pas qu'il ne reçût sa démission au moment même où il commençait à recueillir le fruit de ses peines, et où toutes les difficultés qui avaient d'abord entravé la marche de son administration s'étaient peu à peu aplanies. Cette destitution subite vint des ennemis secrets ou avoués du directeur, qui, toujours inflexible sur les règlements, et ne se laissant ni épouvanter ni détourner de son but par les caprices des acteurs et des actrices, avait établi à l'Opéra un système qui coupait court à tous les abus depuis si longtemps enracinés dans les rouages de cette vieille machine. Les directeurs qui le suivirent profitèrent des réformes et de la régularité qu'il avait introduites dans le service, et n'eurent pas de peine à se garder de quelques erreurs dans lesquelles le peu d'expérience qu'il avait dans l'emploi qui lui avait été confié, sans qu'il s'y fût préparé à l'avance, l'avait fait tomber. Quant à lui, il fut congédié sans indemnité, sans compensation : mais on lui fit des promesses qui ne furent en partie réalisées que plus tard.

A cette époque les voix étaient devenues tellement rares à Paris, que l'on ne trouvait plus personne pour remplir les places vacantes par suite de décès dans les chœurs des théâtres. Choron offrit d'aller chercher des sujets dans les provinces du Nord et du Midi, et après quelques courses, pendant lesquelles il éprouva des fatigues sans nombre, manquant quelquefois du nécessaire, mais soutenu par l'envie d'arriver à ses fins, et par une gaieté qui ne l'abandonna jamais, il parvint, avec des peines infinies, à ramener à Paris des jeunes gens doués de voix admirables, qu'il détermina à quitter le foyer paternel et les travaux des champs pour venir étudier la musique dans la capitale.

Ils furent instruits dans l'*Ecole royale et spéciale de chant*.

Avant de la former, et avant même d'avoir obtenu les fonds nécessaires à cet effet, Choron avait imaginé une méthode particulière à l'usage des classes de musique dont la première édition parut en 1818 : nous en avons expliqué l'usage et le contenu dans notre dixième livre (troisième partie, tome I, page 39) ; nous ne reviendrons sur cet important ouvrage que pour dire que c'est par son moyen que se sont formés depuis les excellents lecteurs sortis des trois écoles successivement dirigées par Choron.

Les individus qu'il avait ramenés des provinces étaient d'un âge trop avancé, et leur première direction était trop peu libérale pour qu'ils pussent jamais devenir des chanteurs de premier ordre ; aussi Choron borna-t-il leur éducation musicale au degré de capacité qu'il reconnut en eux, ce qui du reste remplissait parfaitement l'objet proposé : il les mit en état de chanter dans les chœurs de théâtres et d'églises, et repeupla ainsi la capitale de chanteurs, dont l'utilité est moins contestable que le mérite. Mais ses vues ne s'étaient point bornées à ce résultat, il voulait former des sujets, et pour y parvenir il était convaincu qu'il ne pouvait s'y prendre de trop bonne heure et opérer sur un trop grand nombre d'élèves ; c'est ce à quoi il s'appliqua aussitôt que l'*École royale et spéciale de chant* obtint une existence assurée, lorsque ses premiers essais ayant été couronnés de succès, le gouvernement lui accorda aide et protection, en dépit des manifestations sourdes ou publiques qui poursuivirent jusqu'à la fin de sa carrière ce laborieux professeur. Il ne tarda pas à obtenir la permission de faire participer à son enseignement un certain nombre de jeunes personnes : ce fut cette réunion d'enfants, auxquels se joignait un petit nombre de voix d'hommes plus ou moins formées, qui fit entendre pour la première fois en France de la musique autre que celle qui traînait depuis trente ans dans tous les concerts publics et particuliers ; l'école était alors peu nombreuse, mais on peut affirmer que son exécution ne fut jamais plus parfaite qu'à cette époque. Les choses allèrent ainsi jusqu'en 1825 : à cette époque les criailleries recommencèrent et se reproduisirent sous toutes formes aux oreilles des autorités. Le grand point dont on s'appuyait pour attaquer l'établissement était qu'il ne fournissait rien au théâtre ; on ne songeait pas que les enfants de dix à douze ans, que Choron avait réunis autour de lui, n'étaient pas encore ou étaient à peine sortis de la mue. La meilleure preuve que l'école était fort capable de tenir en temps et lieu tout ce que son fondateur avait promis, c'est que tous les élèves de cette époque, qui ont pris la carrière du théâtre, y ont presque sans exception obtenu des succès plus ou moins brillants, non-seulement en France, mais aussi en Italie, et dans

d'autres pays ; sans parler de l'un d'eux, qui est certainement le premier chanteur français de notre époque, et qui ne trouve sur tous les théâtres de l'Italie qu'un seul homme qui puisse lui disputer la prééminence.

Lorsque Choron eut reconnu qu'il n'y avait pas lieu de conserver son école telle qu'elle était, il pensa qu'il pourrait profiter de la disposition du gouvernement d'alors à protéger tous les établissements qui avaient pour but apparent ou réel le retour aux idées religieuses. Il proposa donc de faire de sa maison un conservatoire de musique sacrée ; cet arrangement s'accordait parfaitement avec les circonstances où il se trouvait, car il venait d'être nommé maître de chapelle de l'Académie royale de Paris, et devait faire le service de la Sorbonne avec ses élèves. Ce changement eut l'avantage de fournir à Choron les moyens d'employer des masses vocales plus considérables ; Il admit à son école une grande quantité d'externes, qui furent imbus dès l'enfance des excellents principes du maître, et les ont propagés depuis. Ce fut dans l'établissement ainsi réformé, et qui prit le nom d'*Ecole royale de musique religieuse*, que l'on entendit pour la première fois en France les chefs-d'œuvre de Handel, de Graiin, d'Haydn, de Palestrina, etc. Les véritables amateurs, qui ne bornent pas leur prédilection à la musique de l'époque, accoururent en foule à ces exercices, où l'on admirait avec raison, non-seulement l'aplomb et l'exactitude de l'exécution, la justesse des intonations, la précision des rentrées, mais encore le sentiment parfait du style et du caractère des morceaux : c'était ce mérite, plus encore que le reste, qui appartenait au maître, et n'appartenait qu'à lui.

Ces exercices avaient attiré l'attention générale sur Choron, et le gouvernement allait lui fournir les moyens de donner à son école de nouveaux développements, lorsqu'arriva la révolution de 1830. Il fallut encore changer le titre de l'école, et on la nomma *Ecole de musique classique* ; ceci était tout à fait indifférent ; mais ce qui ne l'était pas, c'est que les fonds alloués pour l'école furent réduits des trois quarts. Un établissement, traité avec une si déplorable mesquinerie, ne pouvait continuer à présenter quelques résultats que par des efforts inouis. Quoique âgé de soixante ans, Choron semblait ne rien avoir perdu de son courage et de son activité, il s'efforça quelque temps de lutter contre la parcimonie du gouvernement, et recourut à tous les moyens imaginables pour propager sa méthode et répandre partout le goût de la musique ; il entreprit des voyages en province pour établir la musique dans les séminaires et dans les écoles de charité. Tous les heureux résultats qu'il

obtint n'attirèrent pas la moindre faveur sur son établissement, dont l'existence, quelque minime que fût la somme qu'on laissait à sa disposition, était à chaque instant remise en question. Choron s'en plaignit amèrement dans un écrit destiné à être distribué aux membres des deux chambres, et qui fut son dernier ouvrage.

Cependant la santé de Choron allait chaque jour s'affaiblissant : en pensant que les sacrifices qu'il n'avoit cessé de faire pour la musique, à laquelle il avoit consacré, non-seulement tout son temps, mais aussi sa fortune particulière, ne l'avaient conduit à rien, et ne lui avaient permis que d'ébaucher ses projets, il tombait dans le chagrin et l'abattement; ses peines ne contribuèrent pas peu au progrès d'une gastrite, dont il souffrait depuis quelque temps, et qui le força enfin de renoncer à toute occupation. Il resta plusieurs mois dans cet état : quand il se sentit mieux, il voulut reprendre ses travaux habituels, mais il retomba malade presque aussitôt, et expira le 29 juin 1834.

Les travaux du professorat n'avaient pas empêché Choron d'écrire depuis sa nomination à la direction de l'Opéra. Il avait publié, outre ses deux *Méthodes de musique*, dont nous avons parlé troisième partie, tome I^{er}. page 39, et sa *Méthode comparée de plain-chant et de musique*, reproduite dans les planches de notre livre premier, un grand nombre de petits morceaux de musique sacrée, quantité de morceaux importants sur la théorie et la didactique, qu'il a laissés en manuscrit, et qui seront, nous l'espérons, bientôt publiés. On doit aussi à Choron une traduction des *Méthodes d'harmonie et de contre-point de J.-G. Albrechtsberger*. Ses manuscrits renferment plusieurs importants mémoires sur l'enseignement et l'exercice de l'art; il a conçu quantité de projets d'ouvrages importants, que le temps ne lui a pas permis de publier. Nous ne parlons pas de la part qu'il a eue à la rédaction de ce *Manuel*, parce que nous l'avons déjà fait dans l'avertissement placé en tête de la première partie, et dans le corps de l'ouvrage, chaque fois que nous avons inséré des morceaux qui lui appartenaient. Nous n'avons pas prétendu donner une liste complète de ses écrits imprimés; il sera facile de la rédiger d'après notre livre douzième, dans lequel ses principaux ouvrages seront indiquée à leur place respective.

Dans tout ce que l'on vient de lire, on a pu reconnaître que, forcé de nous resserrer dans un espace fort restreint, nous avons dû nous borner à présenter les faits de la vie de Choron; il nous eût été bien doux de nous étendre sur les talents de l'artiste et sur les qualités de l'homme privé. Dans l'un nous aurions loué cette rare pénétration qui lui faisait

saisir d'un coup d'œil et embrasser dans tous ses détails la proposition la plus compliquée ; cette sensibilité profonde pour les chefs-d'œuvre de l'art ; ce jugement si sain, cette expression si juste et si précise ; cette facilité à émouvoir tout ce qui l'entourait, et à faire passer les sentiments de son âme brûlante dans celle de ses disciples. Dans l'autre, nous aurions eu à mettre à nud ce cœur excellent, cette âme compatissante à toutes les douleurs, accessible à toutes les généreuses impressions, ce caractère si franc si habitué à se manifester à tout venant, cette simplicité de manières, cette conversation si pleine d'idées toujours vraies et toujours neuves, soit par le fonds, soit par les couleurs dont il avait l'art de les revêtir, ces emportements si délicieux quand on n'était pas de son avis, et qui lui faisaient accumuler les raisonnements, les images, les citations, que son excellente mémoire et ses immenses lectures tenaient toujours à sa disposition. L'avantage d'avoir vécu plusieurs années dans l'intimité de cet excellent maître aurait peut-être contribué à répandre quelque intérêt sur ce portrait, dont l'original se montre déjà si recommandable par ce que tout le monde en connaît. Ce qu'il ne nous est pas permis de faire aujourd'hui, nous espérons l'exécuter plus tard et avec toute l'étendue convenable. En attendant, nous avons cru que ce précis serait bien reçu des lecteurs du *Manuel*, et nous avons pensé qu'il terminerait convenablement ce que nous avons cru devoir dire sur l'état actuel de la musique en France.

Si maintenant nous rappelons à notre mémoire tous les faits présentés dans cet article, nous trouverons qu'en résumé la France est, quant à la musique, dans une situation tout à fait progressive ; que depuis un demi-siècle l'impulsion n'a cessé de se faire sentir que pendant d'assez courts intervalles : les moments où les progrès ont été le plus sensibles sont, 1^o celui de la fondation du Conservatoire : ici le résultat a été principalement la formation d'artistes musiciens ; le succès sous le rapport de la musique instrumentale a été immense ; la vocale est restée plus faible, mais néanmoins de très-loin supérieure à ce qu'elle était autrefois, 2^o les dix-huit ou vingt années antérieures à celle où nous écrivons ; pendant cette époque le progrès s'est étendu aux amateurs et même aux masses : les résultats obtenus jusqu'à ce jour en font espérer de beaucoup plus importants, qui sans doute ne se feront pas attendre, et placeront enfin la France musicale sur un pied qui la rendra digne de fixer l'attention des étrangers sous ce rapport, ainsi que sous divers autres.



LIVRE DOUZIÈME.

BIBLIOGRAPHIE DE LA MUSIQUE.

PREMIÈRE SECTION.

TRAITÉS.

Jusqu'à ce jour il n'a été publié sur la bibliographie musicale que deux ouvrages, où les auteurs se soient proposé pour but immédiat la réunion méthodique des titres de tous les ouvrages relatifs à la musique-science, c'est-à-dire à la théorie et à l'érudition musicale. Le premier est Jean-Nicolas Forkel, docteur en philosophie et directeur de musique à l'Académie de Gœttingue; son livre, écrit en langue allemande et publié sous le titre de *Littérature générale de la musique*, a paru en 1792, à Leipzig. Cet ouvrage a obtenu le succès le plus mérité, et n'a pas cessé depuis son apparition de jouir de ce genre d'estime que l'on n'accorde qu'aux travaux consciencieux exécutés avec méthode, soin et exactitude, et aux auteurs qui; réunissant en un seul corps tous les documents épars en plusieurs livres, apportent de leur propre fonds un riche tribut de recherches et de découvertes propres à faciliter et avancer les études. Les remarques critiques, bien qu'en petit nombre, jointes par Forkel à plusieurs ouvrages, donnent un nouveau prix à son livre; comme bibliographe, il est exact et judicieux; comme critique, il a cette bonne foi inaltérable qui honore la science et la rend plus respectable. En examinant les recherches et les élucubrations de cet habile musographe, on ne cesse de regretter que la mort ne lui ait pas permis d'achever son histoire de la musique dont on n'a malheureusement que deux volumes.

M. Pierre Lichtenthal, docteur en médecine, est le second écrivain qui ait donné une bibliographie spéciale de la musique. Quoique l'auteur soit allemand et qu'il ait publié en

cette dernière langue plusieurs ouvrages, celui dont nous voulons parler est écrit en italien, et a pour titre *Dizionario e bibliografia della musica*. Le dictionnaire est un ouvrage tout à fait distinct, qui occupe deux volumes; deux autres sont consacrés à la bibliographie. M. Lichtenthal a rectifié quelques erreurs de Forkel, il a joint à son travail la nomenclature de tous les traités publiés depuis 1792, dont il a pu se procurer les titres. Il aurait, dit-il dans sa préface, voulu publier son travail comme un supplément et une suite de celui du savant professeur de Göttingue; mais n'ayant pas eu à sa portée les moyens de vérification dont pouvait disposer son prédécesseur, il a mieux aimé présenter son ouvrage comme une simple liste de titres d'ouvrages: toutefois, il donne souvent les renseignements qui ont rendu le livre de Forkel si précieux, en indiquant le contenu des volumes cités, en en développant le titre lorsqu'il offre de l'obscurité, etc.

Ces deux ouvrages nous serviront de guides pour la composition de la 1^{re} section du 12^e livre de notre *Manuel*. Forcé de nous borner à un choix qu'il nous faut même restreindre le plus possible, il ne nous est pas permis de présenter autre chose que l'indication exacte d'un certain nombre d'ouvrages dans chaque division de la littérature musicale. Pour cette indication, nous ne nous bornerons pas à l'extrait des bibliographies que nous venons de citer avec éloge, plusieurs ouvrages estimables ont été publiés depuis douze ans, et méritent d'être recommandés aux élèves qui nous consulteront, et auxquels notre ouvrage est spécialement destiné. Un autre motif donnera quelque prix à notre douzième livre, c'est qu'il n'existe pas de bibliographie musicale en langue française. M. Anders, employé à la Bibliothèque royale de Paris, nous en promet une aussi complète que possible, et, si l'on peut préjuger de ce travail par plusieurs fragments de littérature musicale publiés par cet auteur, on croira sans peine qu'un travail de ce genre sera recommandable de tout point, et que personne, plus que M. Anders, n'est capable de le reconduire à bonne fin. En attendant que cet important travail soit publié, nous pensons, comme nous le disions il y a un instant, que le nôtre pourra n'être pas tout à fait inutile, au moins pour quelques personnes.

Forkel a établi pour la littérature musicale des divisions fort sensées, et nous imiterons M. Lichtenthal en nous y conformant de tout point.

On peut d'abord classer les traités musicaux sous deux grandes rubriques ou divisions.

1^o Les livres relatifs à l'histoire de la musique chez les anciens et les modernes;

2^o Les livres sur la théorie et la pratique de la musique.

Ces deux grandes divisions donnent lieu à une quantité de subdivisions. Dans la première l'on distingue d'abord les livres relatifs à l'origine de la musique, ceux qui contiennent son éloge, déterminent son but, démontrent son utilité, observent ses effets.

Viennent ensuite les livres qui parlent de l'histoire de l'art, soit en général relativement aux temps et aux lieux, soit en particulier, en ce qui touche tel ou tel peuple, telle ou telle époque.

Ici les subdivisions se multiplient et donnent lieu à diverses distinctions, selon que les ouvrages se rapportent d'abord à la musique des anciens ou des modernes. S'ils ont rapport à la musique des anciens, ceux-ci peuvent être Egyptiens, Éthiopiens, Indous, Chinois, Hébreux, Grecs ou Romains. A l'égard de ces deux derniers, les ouvrages peuvent avoir été composés à l'époque où le langage de ces nations était encore parlé, ou bien depuis qu'il n'est plus en usage; ils peuvent avoir pour objet l'esthétique, la théorie, la pratique de l'art; ils peuvent se rapporter à la musique des anciens en général, à son emploi dans les cérémonies religieuses, dans la vie publique ou privée, ils peuvent offrir des recherches sur les instruments de musique.

En ce qui concerne les modernes, on peut examiner d'abord ce qui regarde l'époque appelée moyen âge, et la situation de l'art dans les diverses contrées de l'Europe depuis l'invasion des Barbares.

La littérature de la musique moderne proprement dite se sous-divise selon les pays qu'elle concerne et les spécialités qu'elle a pour objet; ainsi, certains livres traitent de la musique d'église, de son utilité, de sa nécessité, de ses abus, etc.: d'autres ont pour objet la musique de théâtre en général ou en particulier, la théorie de l'opéra, ses vices ou ses améliorations, la construction des salles de théâtres lyriques, la polémique née de quelques circonstances inusitées, etc.

Viennent ensuite les biographies, bibliographies, ouvrages relatifs aux droits et devoirs des musiciens, dictionnaires, etc.

Tels sont les livres que l'on peut placer dans la première de nos deux grandes divisions.

On rejette dans la seconde: d'abord tout ce qui concerne la partie physique et mathématique de la musique; ensuite, tout ce qui a rapport à la construction des instruments.

Après avoir ainsi classé une partie importante des traités de musique, on passe aux livres qui concernent la pratique proprement dite.

En premier lieu, nous donnons les titres des principaux livres concernant la notation ; viennent ensuite les méthodes d'exécution pour le plain-chant, et la musique au moyen de la voix et des divers instruments. Après cela nous nous occupons des ouvrages concernant les matières qui ont été l'objet des livres II, III, IV, V, VI, VII et VIII du *Manuel* de musique.

Il ne nous reste plus à parler que des livres historico-critiques, des recueils périodiques ou polémiques, etc. ; c'est ce qui fait l'objet des dernières pages de cet extrait de bibliographie musicale.

Dans la disposition des ouvrages, sous les différents titres que nous avons indiqués, nous avons le plus qu'il nous a été possible suivi l'ordre chronologique de la publication.

Souvent notre embarras a été grand en ce qui concerne le choix qu'il nous fallait faire, soit que nous ne connussions pas les livres dont nous avions à recommander l'étude, soit que nous ne les connussions qu'imparfaitement ; dans ce cas nous avons cherché à nous éclairer au moyen des auteurs qui ont traité de l'histoire et de la critique musicale, et parfois aussi de l'opinion de quelques personnes judicieuses fort au courant des traités de ce genre, mais dont malheureusement en France le nombre est extrêmement restreint.

Les notes que nous plaçons à la suite des titres d'ouvrages ont été rédigées avec autant de brièveté qu'il a été possible.

A la suite du nom de chaque auteur nous donnons, quand nous les connaissons, la date et le lieu de sa naissance et de sa mort ; nous avons cru que ces renseignements ajouteraient à l'utilité de notre bibliographie. Néanmoins nous prévenons les lecteurs que nous ne répétons pas ces dates, en sorte que, lorsqu'un auteur est cité plusieurs fois, c'est à la première citation qu'il faut recourir. La table générale présentera les ouvrages de chaque auteur à côté de son nom, et facilitera les recherches à cet égard ainsi qu'aux autres.

Nous devons encore faire une dernière remarque avant d'entrer en matière : elle concerne deux titres de dignités musicales, dont on ne se rend pas toujours bien compte en France. Premièrement, ainsi que nous l'avons déjà marqué ailleurs, le titre de *maître de chapelle*, usité en Italie, et récemment adopté en France, signifie *compositeur de musique*, sans que ce titre isolé pré suppose un emploi dans quelque église ou chapelle consacrée au culte catholique, et sans même que l'on en doive induire que le musicien ait jamais rien écrit dans le genre sacré. En second lieu, le titre de *chantre*, appliqué aux auteurs allemands, désigne un chef de musique d'église, inspecteur du chant choral, et maître d'une école de chant ou d'une classe formée dans le même but.

PREMIÈRE DIVISION.

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ANCIENNE
ET MODERNE.

CHAPITRE PREMIER.

ORIGINE, ÉLOGE, UTILITÉ, BUT ET EFFETS DE LA MUSIQUE.

[Presque tous les auteurs qui traitent de l'histoire universelle ont parlé de l'origine des arts en général, ou bien de leur introduction dans les pays dont ils écrivent les annales. On conçoit que les notions de ce genre sont de tout point insuffisantes. Le petit nombre de livres en ce genre que nous citerons dans ce chapitre, bien que parlant de la musique fort superficiellement, fournissent cependant des données qui méritent d'être conservées.]

§ I. *Origine et invention de la musique.*

LUCRETIUS CARUS (Titus), poète romain, florissait environ 60 ans avant Jésus-Christ.

Dans le cinquième livre de son poème *de Rerum Natura*, il traite de l'origine de la musique. Il a été le premier à émettre l'opinion que la musique avait pu naître de l'imitation du chant des oiseaux.

Un assez grand nombre d'auteurs qui ont traité de l'origine des sciences et des beaux-arts parlent avec quelque étendue de la musique, il suffit de citer les noms d'Ambroise CORANUS ou CORIOLANUS, appelé aussi MASSARIS, de Polydore VIRGILE, de Marc-Antoine SABELLICUS, de Robert RECORDUS, de Guido PANCIOROLLUS, d'Alexandre SARDUS. Ce dernier, dont l'ouvrage est présenté comme supplément à Polydore Virgile, a donné assez d'extension à ce qui concerne la musique.

Quelques écrivains ont traité spécialement de l'origine de la musique ; mais leurs livres sont plutôt des déclamations sur ce sujet que des recherches scientifiques. Nous en citerons deux ou trois.

SCHLICKIUS (Rodolphe), docteur en médecine, né à Meis-

sen. *Exercitatio, in quâ musices origo prima, cultus antiquatissimus, dignitas maxima, et emolumenta, quæ tam animo, quàm corpori humano confert summa breviter ac dilucidè exponuntur.* Spiræ, 1588, in-8, de 48 pag.

CASONI (Guido). *Della magia d'Amore, nella quale si tratta come amore sia Metafisico, Fisico, Astrologo, Musico, etc.* Venezia, 1596, in-4.

La musique est l'objet du troisième chapitre de ce singulier ouvrage. Selon l'auteur, son invention est due à l'amour.

EICHMANN (Pierre). *Oratio de divina origine atque utilitate multiplici præstantissimæ ac nobilissimæ artis musicæ.* 1600, in-4.

ARRHENIUS (Laurent). *Dissertatio de primis musicæ inventoribus.* 1729, in-8.

Cette dissertation est attribuée, par Ernest Gerber, à J.-C. Dunæus.

§ II. Beauté et utilité de la musique.

[Beaucoup d'écrivains de l'antiquité ont parlé dans leurs ouvrages de la musique, et toujours pour en recommander l'exercice et en célébrer les louanges. Il serait trop long de les citer tous. Il semble que QUINTILIEN (Marcus-Fabius) ait resserré dans le chapitre X du livre premier de ses *Institutiones oratoires* tout ce qui avait été dit de plus substantiel sur cette matière.]

GERSON (Jean). *De Laude Musices*, poème latin.

On sait que Gerson est un de ceux à qui l'on attribue le livre ascétique connu sous le titre d'*Imitation de Jésus-Christ*. On l'avait surnommé le docteur très-chrétien : il était né en Champagne en 1362, et mourut à Lyon en 1429.

BEROALDUS (Philippe). *De Laude Musices, oratio.* Bâle, 1509.

TELIN (Guillaume). *La Louange de la Musique.* Paris, 1533, in-4.

LUTHER (Martin). *Encomium Musices.* Wittemberg, 1538.

Le fameux Luther, né à Eisleben en 1483, et mort dans la même ville en 1546, fait, dans presque tous ses ouvrages, de grands éloges de la musique.

LEFÈVRE (François-Antoine). *Musica, carmen.* 1704, in-12, de 23 pag.

Ce petit poème, d'environ 400 vers, n'aurait pas dû être compris dans la collection des *Poemata didascalica* : il n'a pas ce caractère. L'auteur était jésuite, et mourut en 1737.

YRIARTE (Thomas de). *La Musica, poema.* La première

édition a paru à Madrid en 1779, 126 pag. in-8, avec 48 pag. de notes, indépendamment de la préface.

Ce poème, écrit avec beaucoup d'élégance, a été traduit en diverses langues. Langlé a été l'annotateur de la traduction française de Grainville. De tous les poèmes sur la musique, c'est celui qu'on cite le plus volontiers.

SCHREIBER (Chrétien). *Harmonia oder das Reich der Töne, ein musicalisches Gedicht*. Leipsic, 1803, in-8, de 138 pag.

GANLENO (Lothaire), né à Sienne. *L'Arte de contrapunto*. Sienne, 1828, in-12 de 144 pages.

§ III. But de la musique.

SULZER (Jean-Georges). *Pensées sur l'origine des différents emplois des sciences et des beaux-arts*. Berlin, 1757, in-8, de 48 pages.

Né à Witerthur en 1719, Sulzer est mort à Berlin en 1779. On a inséré quelques fragments de lui dans la partie musicale de l'*Encyclopédie* par ordre de matières.

VERRI (Pierre). *La Musica*. Articles insérés dans le journal *il Caffè*, en 1767.

Cet ouvrage, d'un littérateur justement célèbre, renferme des vues philosophiques quelquefois hasardées. Né en 1728, le comte Pierre Verri est mort en 1797.

§ IV. Effets moraux de la musique.

HEINZELMANN (Jean). *De Musicâ colendâ*. Berlin, 1657.

HAKIUS (W.-G.) et KÜHNSIUS (B.). *De admirandis Musicis effectibus dissertatio*.

OLIVIER. *L'Esprit d'Orphée ou l'Influence de la musique, de la morale et de la législation*. Paris, 1798, in-8.

AMOROS (François). *Cantiques religieux et moraux ou la Morale en chansons*. In-18 de XVI et 257 pages. Paris, 1818.

§ V. Effets physiques de la musique sur les êtres animés.

[On comprend que la plupart des livres dont ce paragraphe offrira les titres sont écrits par des auteurs plus ou moins habiles dans les sciences naturelles, et ont le plus ordinairement un rapport bien plus immédiat avec la médecine qu'avec la musique; aussi n'avons-nous indiqué que les principaux et ceux qui sembloient se rattacher à des idées générales: ainsi nous n'avons point transcrit les titres d'un nombre notable de livres qui ont pour objet le traitement des

piqûres de la tarentule, qui, dit-on, ne peuvent être guéries qu'au moyen de la musique et de la danse.]

PEROTTI (Nicolas). *Cornucopiæ*, etc.

Nous ne citons ce philologue, né en 1430 et mort en 1480, que parce qu'il paraît être le premier qui ait parlé de la tarentule et de l'emploi de la musique pour guérir les morsures de cet insecte.

HAFFENREFFER (Samuel). *Monochordon symbolico-biomaticum obstructissimam pulsum doctrinam, ex harmoniis musicis di lucidè figurisque oculariter demonstrans*, etc. Ulma, 1640, in-8.

L'auteur était professeur de médecine à Tubing, où il mourut, âgé de 73 ans.

MEDEIRA (Edo). *Inaudita Philosophia de viribus musicæ*. 1650, in-8°.

BARDI (Jérôme). *Musica medico-magica, mirabilis, consona, dissona, curativa, catholica, rationalis*. 1651.

L'auteur, né en 1603 à Rapallo, dans le pays génois, alla exercer la médecine à Rome.

KIRCHER (Athanase). *Ars magnetica*. Rome, 1654, in-fol.

BRENDEL (Adam). *De Curatione morborum per carmina et cantus musicos*. Wittemberg, 1706, in-8°.

ANCHERSEN (Ansagarius). *De medicatione per musicam Dissertatio*.

BROWNE (Richard). *Medicina musica ou A mechanical Essay on the effects of singing*, etc. Londres, 1729, in-8°.

L'auteur était pharmacien. On a publié une traduction latine de cet ouvrage en 1735, à Londres.

Riflections on ancient and modern musick, etc. Londres, 1749, in-8°.

Attribué au docteur en médecine Richard Brocklesby.

ROGER (Joseph-Louis). *Tentamen de vi soni et Musices in corpus humanum*. Avignon, 1758, in-8°.

L'auteur était de Strasbourg. Son ouvrage a été traduit en français avec des additions par Etienne Sainte-Marie, docteur médecin de la faculté de Montpellier, sous ce titre : *Traité des effets de la musique sur le corps humain*. Paris, 1803, in-8°.

DEBOUT (Louis). *Ragionamento fisico-chirurgico sopra l'effetto della musica nelle malattie nervose*. Livorno, 1780, in-8°.

Il existe de ce livre une traduction française, imprimée à Pétersbourg.

LICHTENTHAL (Pierre). *Der musikalische Arzt*, etc. Vienne, 1807, in-8°.

Traduit en italien à Milan en 1811, et publié dans la même ville.

F FERRARIO (Joseph). *Influenza fisiologica e patologica del suono , del canto , e della declamazione sull' uomo*. Milano, 1825, in-12.

CHAPITRE II.

HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

[Sous cette rubrique l'on range tous les écrivains qui ont traité de la situation de l'art chez tous les peuples connus, soit depuis son origine vraie ou présumée, soit seulement pendant un certain espace de temps. Quelques auteurs ont parlé spécialement de la musique des anciens, c'est-à-dire des peuples sur lesquels nous avons quelques renseignements positifs, tels que les Grecs et les Romains, les Egyptiens et les Hébreux, les Chinois, les Indiens ; d'autres ont écrit des livres sur l'état de la musique, chez certains peuples modernes, à telle ou telle époque. Ces derniers sont toujours classés dans la section consacrée à l'histoire particulière ; mais l'on rattache quelquefois aux auteurs d'histoires générales les écrivains qui ont parlé de la musique des anciens.

Il est inutile de dire qu'une multitude d'auteurs ont introduit, dans des livres tout à fait étrangers à la musique, des notions plus ou moins étendues sur cet art ; en général, elles ne sont absolument d'aucune valeur : ce qui est aisé à concevoir, puisqu'elles ne sont que des extraits, le plus souvent fort mal digérés, des traités spéciaux sur la matière. Les renseignements de ce genre peuvent cependant être de quelque utilité, alors qu'ils se rencontrent chez des écrivains qui ont composé leurs ouvrages à une époque où des livres aujourd'hui perdus pouvaient être consultés, et qui se sont ainsi trouvés à même de nous conserver des documents que nous ne posséderions pas bien sans eux.]

CALVISIUS (Sethus). *Exercitationes musicæ duæ , quarum prior est de modicis musicis , quos vulgò tonos vocant rectè cognoscendis et dijudicandis ; posterior de initio et progressu musices , aliisque rebus eò spectantibus*. Lipsiæ , 1600, in-8.

Il existe de cet ouvrage fort estimé une seconde édition, dans laquelle se trouve une troisième dissertation dont nous parlerons ailleurs. L'auteur, né à Gorsleben en Turinge, en 1556, était chantre à Leipsic, et s'est aussi rendu célèbre par ses travaux sur la chronologie.

PROETORIUS (Michel). *Syntagma musicum*, etc. Wol-
enbüttel et Wittemberg, 1614.

Cet ouvrage est une compilation tirée principalement des auteurs ecclésiastiques, dans lesquels se rencontrent des passages concernant la musique. L'ouvrage devait avoir quatre tomes; on n'en connaît que trois, et, par une particularité assez singulière, le premier est en langue latine, et contient diverses généralités sur la musique; le second et le troisième sont écrits en allemand, et renferment: l'un, l'*organographie* ou description des instruments; l'autre, une table des principaux airs particuliers aux Italiens, aux Français et aux Anglais, puis un traité de la musique pratique.

PRINZ (Wolfgang-Caspar). *Historische Beschreibung der edlen sing-und kling-kunst*, etc. Dresde, 1690, in-4°.

C'est la première histoire de la musique publiée en Allemagne. L'auteur, chantre et directeur de la musique de Sorau, était né à Waldsturn en 1641, et mourut en 1717.

BONTEMPI (Jean-André). *Historia musica*. Perugia, 1695, in-fol.

Forkel fait peu de cas de cet ouvrage, dont l'auteur vivait encore en 1697.

BONNET (Pierre). *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*. Paris, 1715, in-12.

Il y a plusieurs éditions de cet ouvrage, dont Pierre Bonnet ne fut que l'éditeur, et qui a eu pour véritable auteur un certain abbé Bourdelot, qui en légua les matériaux au frère de Pierre Bonnet, à condition qu'il prendrait son nom, et se nommerait Bonnet-Bourdelot. Celui-ci étant mort, ses manuscrits passèrent à Pierre, qui était trésorier du parlement de Paris, et mourut en 1723. Cet ouvrage est suivi, dans la seconde édition de 1705, de la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, par de Freneuse. Tout l'ouvrage forme alors quatre volumes, et le *parallèle* occupe les trois derniers. Cette informe compilation est, selon le père Martini, un excellent ouvrage. Apparemment le père Martini a voulu rire.

MARTINI (Jean-Baptiste). *Storia della musica*, tom. I, 1757; tom. II, 1770; tom. III, 1781. Bologna, in-4.

Le premier volume traite de l'histoire de la musique chez les Hébreux, les Chaldéens et autres peuples orientaux, et les Égyptiens. Viennent ensuite trois dissertations: I. *Qual sia il canto agli nomini naturale*; II. *Qual canto in conseguenza usassero gli antichi*; III. *Del canto degli strumenti musicali degli Ebrei nel tempio*.

Dans les tomes second et troisième l'auteur parle de la

musique des anciens, et particulièrement de la musique des Grecs. A la fin du second volume sont trois dissertations qui ont pour titre : I. *Dell'universalita della musica appresso de Greci*. II. *Qualità singolari della musica de' Greci*. III. *Pregi della musica de' Greci e maravigliosi effetti da essa prodotti*. Le troisième tome est aussi accompagné d'une dissertation : *Degli effetti prodigiosi prodotti della musica degli antichi Greci*.

Le père Martini n'a pas été au delà de la musique des Grecs, et son ouvrage a déjà trois volumes in-4. J'ai lu quelque part que le quatrième tome, dans lequel il traitait de la musique chez les Etrusques et les Latins, était terminé quand il mourut. S'il eût continué l'histoire générale de la musique sur son premier plan, son ouvrage n'aurait pas eu moins de trente à quarante volumes. L'auteur y fait preuve d'une érudition immense, mais souvent puérile ; souvent il manque de sagacité dans le choix des autorités qu'il allègue ; néanmoins il est fort à regretter que cet ouvrage n'ait pas été poussé plus avant, il aurait fourni d'excellents matériaux aux futurs historiens de la musique. Jean-Baptiste Martini, mineur conventuel et maître de chapelle de Saint-Petrone de Bologne, était né dans cette ville en 1706, et y mourut en 1784, après avoir employé sa vie à ses savantes recherches, à la composition de quantité de pièces de musique d'église, à former des élèves qui, après lui, ont continué à illustrer sa patrie, et enfin à la pratique de toutes les vertus ; aucune ne lui manquait.

MARPURG (Frédéric-Guillaume). *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen musik*. Berlin, 1759, in-4.

Cet ouvrage est resté imparfait. Marpurg, né à Seehausen en 1718, est mort à Berlin en 1795.

BROWN (Jean). *A dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music*. London, 1763, in-4.

Les traductions française, allemande et italienne ont été faites sur la seconde édition.

BLAINVILLE (Charles-Henry). *Histoire générale, critique et philosophique de la musique*. Paris, 1767, in-4.

Cet ouvrage est loin de tenir ce que promet son titre. L'auteur, violoncelliste à Paris, était né en cette ville vers 1725, et y mourut vers 1785.

ROUSSIER (l'abbé). *Mémoire sur la musique des anciens*. Paris, 1770, in-4.

Roussier, né à Marseille en 1716, est mort vers 1790. Cet ouvrage, comme tous ceux qu'il a composés, n'est formé que de conjectures inadmissibles.

EXIMENO (Antonio). *De l'origine e delle regole della musica.* Roma, 1774, in-4.

Cet ouvrage, prétentieux et pédantesque, a été nommé, avec raison, un *bizarre roman musical*. L'auteur, né en 1732, avait été jésuite, et mourut à Rome en 1798.

HAWKINS (Jean). *A general history of the science and practice of music.* London, 1776, 5 vol. in-4.

Excellent recueil de matériaux d'histoire de l'art musical.

BURNEY (Charles). *A general history of music from the earliest ages to the present period.* Londres, tome I, 1776; tome II, 1782; tome III, 1789.

L'auteur, après avoir traité de la musique des anciens, s'étend particulièrement sur l'histoire de la musique en Angleterre, en renferme sous ce rapport de précieux documents. Le docteur Burney, né à Shvesbury en 1726, est mort en avril 1814.

LA BORDE (Jean-Benjamin). *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris, 1780, 4 vol. in-4.

Cette compilation n'appartient qu'en partie à Laborde; elle est passablement indigeste, et pourtant renferme des renseignements utiles et de belles gravures.

FORTEL (Jean-Nicolas). *Allgemeine geschichte der musik.* Leipsic, in-4, tome I, 1788; tome II, 1801.

Les personnes qui aiment à trouver dans les livres de savantes recherches, des vues nouvelles, des jugements sains et présentés de bonne foi, ne peuvent trop regretter que l'histoire de Forkel soit demeurée inachevée. Le second volume s'arrête à l'époque de Franchino Gaffurio. L'auteur, né à Meeder, près Cobourg, en 1749, est mort à Gœttingue en 1818. Il est étonnant qu'on n'ait pas publié les fragments historiques que l'on a dû trouver dans ses papiers.

EASTCOTT (Richard). *Sketches of the origin, progress and effect of music.* London, 1793.

KALKBRENNER (Christian). *Histoire de la musique.* Paris, 1802, 2 vol. in-8.

HERBIN (Julien). *Traité sur la musique ancienne.* Paris, 1806.

BURGH (A.). *Anecdotes historical and biographical of music in letters.* London, 1814, 3 vol. in-8.

BUSBY (Thomas). *A general history of music.* Londres, 1819, 2 vol. in-8.

JONES (G.). *A history of the origine progress of theoretical and practical music.* Londres, 1819, in-4.

BAWR (Madame de). *Histoire de la musique; partie de*

l'Encyclopédie des dames. Paris, 1823, 1 vol. in-12 et in-18.

Pour la composition de cet abrégé, l'auteur paraît n'avoir consulté que Burney.

STAFFORD (Cooke). *A history of music*. Edimbourg, 1830, in-12.

Traduit et arrangé en français par M. et madame Fétis, et publié en 1832, à Paris, en 1 vol. in-12.

FERRARI (Jacques-Godfroy), né à Roveredo en 1759. *Aneddoti piacevoli e interessanti*. London, 1830, 2 vol. in-12.

FÉTIS (François-Joseph). *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la musique mise à la portée de tout le monde*. Paris, 1830, in-8° de 368 pages.

On ne voit pas trop comment cet ouvrage, composé d'articles historiques insérés par l'auteur dans sa *Revue musicale*, est un complément nécessaire de la *Musique mise à la portée*, etc.

CHAPITRE III.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE DE CERTAINS PEUPLES EN PARTICULIER.

§ I. *Egyptiens et Ethiopiens.*

[On n'a que fort peu de notions sur le système musical des anciens Egyptiens, et tout ce qui a été écrit à cet égard peut être considéré comme purement conjectural. Les renseignements que l'on trouve à cet égard dans les relations de voyages, ne concernent, en général, que la musique des modernes habitants de ces contrées.]

KIRCHER (Albanase). *Oedipus Ægyptiacus; hoc est universalis hieroglyphorum veterum doctrinæ, temporis injuria abolitæ instauratio. Opus ex omni Orientalium doctrina et sapientia conditum necnon viginti diversarum linguarum auctoritate stabilitum*. Rome, 1652, 1653 et 1654, 3 ou 4 vol. in-fol.

Il suffirait d'un titre aussi emphatique pour ridiculiser un ouvrage; mais dans celui-ci, le titre n'est qu'un ridicule de plus. Il offre quelques explications sur la musique égyptienne.

N. N. *De musica Æthiopum*. Rome, in-4.

LUDOLF ou LEUTHOLF (Job). *Historia Æthiopica*. Francfort, 1681, in-fol.

DESMARCHAIS (Le chev.). *Voyage en Guinée, etc.* Amsterdam, 1731, 4 vol. in-8.

PAW (Corneille de). *Recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois*. Berlin, 1773, 2 vol. in-8.

BRUCE (James). *Voyage en Nubie et en Abyssinie*, traduit en français par Castera. Paris, 1790-1791, 5 vol. in-4.

Le même auteur a adressé à Burney une lettre sur la musique des Egyptiens, que celui-ci a insérée dans son histoire; Forkel l'a également reproduite dans la sienne.

VILLOTEAU (J.-A.). *Description de l'Egypte, etc.*

On trouve dans ce grand ouvrage un traité fort remarquable sur la musique des Egyptiens.

LECOMTE. *Discours prononcé au congrès historique, le 14 décembre 1835.*

On y remarque des idées ingénieuses sur la lyre du Mercure Egyptien.

§ II. Chinois.

[On possède sur la musique des Chinois quelques renseignements assez importants fournis par les missionnaires français, qui, au commencement du dix-huitième siècle, s'introduisirent à la Chine, et contribuèrent puissamment à augmenter le petit nombre des documents que nous possédons sur le curieux peuple qui habite ces contrées.]

Memoria sobre la musica de los Chineses, etc. Madrid, 1780.

C'est la traduction d'un traité original chinois.

MAILLA (Joseph-Anna-Maria de Moryac de). *Histoire générale de la Chine, ou Annales de cet empire*; traduite et publiée par l'abbé Grosier. Paris, 1777-1778, 6 vol. in-4.

Le P. Mailla, qui avait passé quarante-cinq ans en Chine, ne tarit pas sur les éloges qu'il accorde au gouvernement, aux mœurs, aux arts des Chinois. Pour un homme sensé, de tels jugements sont évidemment exagérés. Vingt sections de cette histoire sont consacrées à la musique.

AMIOT (P.). *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*. Paris, 1780, in-4.

Ce mémoire forme le sixième tome de l'ouvrage intitulé : *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois, par les missionnaires de Pékin*. A la fin du volume qui concerne la musique, se trouve un *Essai sur les pierres sonores de la Chine*, qui n'est pas du P. Amiot. Les opinions

de ce religieux sont en général fort raisonnables, et méritent d'être pesées avec attention. L'abbé Roussier a soigné l'impression de ce volume, et a même ajouté au texte des notes assez étendues.

§ III. Hébreux.

[A vrai dire, les livres qui ont été écrits sur la musique des Hébreux ne sont au fond que des commentaires souvent fort extravagants du petit nombre de lignes qui, dans la Bible, sont consacrées à la musique, et dont la réunion ne remplirait pas plus d'une page.

Blaise Ugolini qui a publié à Venise, une immense compilation en trente-quatre volumes, grand in-folio, sous le titre de *Thesaurus antiquitatum Hebræorum*, a consacré le tome trente-deuxième à la musique, et il a rassemblé dans ce volume une quarantaine d'ouvrages imprimés en entier ou par extraits; plusieurs sont traduits de l'hébreu en latin, et présentent des renseignements importants sur les opinions musicales des rabbins et talmudistes.

Il est presque inutile de rappeler ici que les écrivains qui ont traité de l'histoire générale de la musique ont parlé avec plus ou moins d'étendue de celle des Hébreux.]

RABBI HABRAHAM. Seiste *Haghiborim*, Mantoue, 372, ère vulgaire 1612.

On retrouve ce livre dans le trésor d'Ugolini, sous le titre suivant : *Tractatus de musica veterum Hebræorum excerptus ex scilte Haghiborim, nunc primum à Blasio Ugolino latine redditus*. Il occupe les pages 1-96 du volume consacré à la musique.

OTHON (Jean-Henri). *Specimen musicæ ex lexico rabbinico excerptum*.

Voyez Ugolini, tome 32, page 491.

MERSENNE (Marin), minime, né en 1588, mort en 1648. *Quæstiones celeberrimæ in genesim*, Paris, 1623, in-fol.

Les questions 56 et 57 traitent de la musique; la première, en ce qui concerne les instruments anciens et modernes; la seconde, par rapport au pouvoir de la musique également chez les anciens et les modernes. On les retrouve dans Ugolini, tome XXXII, p. 497.

KIRCHER (Athanase). Dans sa *Musurgia universalis*, dont nous parlerons ailleurs, ce jésuite parle de la musique des Hébreux avec assez d'étendue.

CALMET (Augustin), savant bénédictin, né à Menilla-Horgne en 1672, mort à Sens en 1757. *Dissertation sur la musique des anciens et en particulier des Hébreux*.

Dans son *Commentaire littéral sur la Bible*, tome IV de l'édition de 1723. Le même ouvrage contient une dissertation sur les deux mots *lammazeach* et *sela*.

MARCELLO (Benedetto), noble vénitien, né en 1686, mort en 1739. *Estro poetico armonico. Parafrasi sopra-salmi*. Venezia, 8 vol. in-folio, 1724, 1726 et 1727.

Les préfaces contiennent plusieurs observations sur la musique des Hébreux anciens et modernes.

MATTHESON (Jean), conseiller de légation à Hambourg, né en cette ville en 1681, mort en 1764. *Der musicalische patriot welcher seingraudlich betrachtungenber geist-und weltliche harmonien, sammt dem, was deunchgehends davon abhünget, in angenehmeith Abwechslung zu solchem ende mitgesv seilt, dass Gottes Ehve, das gemeine Beste, un eines jeden Lesers besondre Erbauung dadurch befördert werde*. Hambourg, 1728, in-4., de 376 pages.

PFEIFFER (Auguste-Frédéric), professeur de langues orientales à Erlangen, où il était né en 1748. *Ueber die musit der alten habraer*. Erlangen, 1779 in-4 de 59 pages.

EVANS (Robert-Harding), *Essay ou Hebrew music*. Londres, 1816, in-8 de 24 pages.

[On a écrit une infinité de traités et dissertations particulières sur les instruments des Hébreux, sur les inscriptions placées en tête des psaumes, sur les accents hébraïques considérés comme notes de musique, enfin sur la musique qui s'exécutait dans le temple : tous les livres imprimés sur ces matières n'offrent que de pures conjectures, et fort souvent d'extravagantes visions, d'autant plus fréquentes, que les auteurs qui dissertaient si doctement sur la musique des Hébreux ignoraient complètement la musique proprement dite, et, dépourvus de toute pratique et de toute expérience, s'abandonnaient au délire de leur imagination, et débitaient, avec une gravité risible, les plus révoltantes absurdités. Nous croyons inutile de citer aucun de ces livres.]

CHAPITRE IV.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE DES GRECS ET DES ROMAINS.

[Nous réunissons dans un seul chapitre ce qui concerne la musique des Grecs et des Romains, parce que, comme on l'a vu dans le livre précédent, ces derniers peuples n'ont eu

d'autre musique que celle des Grecs. La bibliographie musicale grecque et romaine se divise en antique et moderne, selon les auteurs des livres.]

Article I^{er}. — *Auteurs anciens.*

ARISTOXÈNE, le plus ancien musographe grec qui soit parvenu jusqu'à nous, né à Tarente, vivait 350 ans avant Jésus-Christ. Ἀρμονικὰ στοιχεῖα. *Harmonicorum elementorum*, libri III. Cum versione et notis Marci Meibonni. Amstello-dami, in-4 de 132 pages.

C'est le premier auteur de la très-utile collection publiée par Meibom, sous le titre *Antiquæ musicæ autores septem, græce et latine*, 2 vol. in-4, à Amsterdam, chez Louis Elzevir. Les autres auteurs contenus dans cette édition sont indiqués dans les six articles suivants :

EUCLIDE vivait au temps de Ptolémée Lagus et de son fils Soter, c'est-à-dire dans la seconde moitié du quatrième siècle avant Jésus-Christ. Les deux ouvrages Ἐισαγωγὴ ἀρμονικῇ, *Introductio harmonica* et Κατατμὴ κανόνης, *Sectio canonis*, forme dans l'édition de Meibom, avec la traduction et les notes, 68 pages in-4.

NICOMACHE, né en Arabie, vivait sous Tibère, selon l'opinion la plus probable. Ἐγχειρίδιον ἁρμονικῆς, *Harmonices manuale*, occupe 60 pages dans l'édition de Meibom.

ALYPIUS. On croit qu'il vivait dans le quatrième siècle de l'ère chrétienne ; il était né à Alexandrie. Ἐισαγωγὴ μουσικῇ, *Introductio musica* ; 80 pages in-4 de l'édition de Meibom.

C'est à cet auteur, fort mutilé d'ailleurs, et dont chaque manuscrit est fort différent, que nous devons la conservation des signes de la notation grecque.

GAUDENCE vivait probablement dans la première moitié du second siècle de l'ère chrétienne. Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή, *Harmonica introductio*, dans l'édition de Meibom, 29 pages in-4.

BACCHIUS l'ancien. On croit qu'il est antérieur à Aristide Quintilien. Ἐισαγωγὴ τέκνης μουσικῆς, *Introductio artis musicæ*. Dans Meibom, 36 pages in-4.

ARISTIDE QUINTILIEN est postérieur à Cicéron, qu'il cite dans son second livre. *Libri tres de musica*. Ce traité est ce que nous avons de plus complet sur la musique de l'antiquité. Il forme, avec la traduction latine et les notes, 164 pages in-4 du second tome de la collection de Meibom.

CAPELLA (Martianus-Minutius-Félix), né à Carthage, en Afrique, vivait vers le milieu du cinquième siècle. *De Nuptiis Philologiæ et Mercurii*. Cet ouvrage forme une sorte

d'encyclopédie, dans laquelle un livre est consacré à la musique ; il est entièrement extrait du livre troisième de l'ouvrage d'Aristide Quintilien, et a été publié par Meibom à la suite de cet auteur.

PTOLÉMÉE (Claude), célèbre mathématicien, florissait vers le milieu du second siècle de l'ère vulgaire. *Ἀρμονικῶν*, *Harmonicorum*, libri III. John Wallis a publié la meilleure édition de cet auteur à Oxford, en 1682, et l'a reproduite en 1699.

PORPHYRE né dans la Syrie, près la ville de Tyr, en 233, mort à Rome âgé de 70 ans. *In harmonica Ptolemei commentarius*. Dans les œuvres mathématiques de Wallis, 1699, in-4, tome III, ce commentaire imparfait forme 173 pages. Il a été publié d'après un manuscrit de la bibliothèque d'Oxford.

BRIENNUS (Manuel) vivait sous Paléologue l'ancien, vers 1320. *Ἀρμονικα*, *Harmonica*, publié par Wallis, en 152 pages, à Oxford en 1699, dans le volume sus-indiqué.

Presque tous les historiens et philosophes grecs, et quelques-uns parmi les Latins, ont traité accidentellement de la musique : HÉRODOTE, PLATON, ARISTOTE, POLYBE, DIODORE de Sicile, VITRUYE, PLIN l'ancien, AULU-GELLE, PAUSANIAS, LUCIEN, ATHÉNÉE, SEXTUS EMPIRICUS, ÉLIEN (Claude), APULÉE (Lucius), CENSORINUS, CLÉMENT d'ALEXANDRIE, IAMBlique, CALCIDIUS, MACROBE, et quelques autres, peuvent être consultés, mais n'offrent presque rien de bien clair et de bien positif sur ces questions importantes.

THEON de Smyrne vivait au commencement du second siècle de l'ère chrétienne, sous les empereurs Trajan et Adrien. *Expositio eorum quæ in mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt*. Opus nunc prium editum, latina versione, ac notis illustratum ab Ismaele Bulliado Juliodunensi. Lutetiæ-Parisorum, 1664, in-4. Cet ouvrage est incomplet : la partie qui traite de la musique a 61 chapitres.

PLUTARQUE, né à Chéronée, en Béotie, vécut de 49 à 130 de notre ère. Parmi ses traités il s'en trouve un, *Περὶ μουσικῆς*, *De musica*. C'est le seul ouvrage ancien qui nous soit parvenu sur l'histoire de l'art. Burette en a donné une excellente traduction, accompagnée de notes non moins inestimables. On la retrouve dans l'édition du Plutarque d'Amiot donnée par Clavier.

POLLUX (Jules), né à Naucrète en Égypte, florissait vers l'année 180 de Jésus-Christ. *Ὀνομαστικόν*, *Vocabularium*. Ce dictionnaire contient divers termes techniques de musique et de noms d'instruments.

HÉRON d'Alexandrie, dans son ouvrage intitulé *Spiritualia*, a donné une importante description de l'orgue hydraulique.

AUGUSTINUS (Aurelius), célèbre père de l'église, né à Tagaste en Numidie, l'an 354, et mort à Hyppone en 430. *De Musica, libri VI*. Cet ouvrage, qui se trouve dans les éditions des œuvres de ce père, et qui a été imprimé séparément à Bâle, ne traite que de la partie de la musique ancienne appelée *métrique*.

BOETHIUS (Anitius-Manlius-Torquatus-Severinus). On croit qu'il était né en 455. Il fut décapité par ordre de Théodoric, roi des Ostrogots, en 524. Parmi ses ouvrages, il en est un fort important, intitulé *de Musica, libri V*. La meilleure édition est celle de Glarean, faite d'après les manuscrits de Saint-Blaise.

CASSIODORE (Magnus-Aurelius) vivait au sixième siècle. *Institutiones musicæ*. On trouve cet ouvrage dans l'édition des bénédictins et dans la collection de Gerbert.

PSELLUS (Michel) vivait sous Constantin Ducas. Parmi ses nombreux ouvrages se trouve un *Compendium de musica exactissimum*.

ETIENNE de Bizance qui vivait vers l'an 500, et SUIDAS, dont on place l'existence vers le milieu du douzième siècle, ont laissé des lexiques où plusieurs termes de musique sont expliqués.

Libri duo de Ceremoniis aulæ bizantinæ. Leipsic, 1754.

Article II. — Auteurs modernes.

[Quantité d'érudits et de commentateurs des anciens ont traité, soit dans des polygraphies, soit dans des annotations ou dissertations de diverses particularités de la musique des anciens; comme en général ils n'ont émis aucune opinion nouvelle, et se sont bornés à reproduire celles qui avaient cours à leur époque, ou bien se sont laissé emporter aux conjectures les plus étranges, nous n'en mentionnerons ici presque aucun. Nous nous bornerons aux ouvrages spéciaux, ainsi que nous l'avons fait jusqu'à présent et que nous le pratiquerons à l'avenir.]

§ I^{er}. Musique des anciens en général.

ALARDUS (Lambertus), né à Crempe dans l'Holstein, mort en 1672, âgé de 70 ans. *De veterum Musica, liber singularis*. Schleusingæ, 1636, in-12 de 203 pages. A la suite de cet opuscule se trouve le livre de Michel Psellus, dont nous avons parlé plus haut.

VOSSIUS (Jean-Gérard), né à Heidelberg en 1577, mort en 1650. *De artis poeticae Natura et Constitutione*, liber. 1647, in-4°.

— *Poeticarum Institutionum*, libri III. Amsterdam, 1747, in-4°.

— *De Quatuor Artibus popularibus*, grammaticæ, gymnasticæ, musice et graphice, liber. Amsterdam, 1650, in-4°.

— *De universæ matheseos Natura et Constitutione*, liber. Amsterdam, 1650, in-4°.

RHODIGINUS ou RICHERIUS (Louis-Celius), né à Rovigo en 1450, mort à Padoue en 1520. *Lectionum antiquarum*, libri XXX. Francfort et Lelpsic, in-fol.

FRAGUIER (Claude-François), né à Paris en 1666, mort en 1728. *Examen d'un passage de Platon sur la musique*. Nous ne citons cette dissertation que parce qu'elle a donné lieu aux ouvrages suivants.

✱ **BURETTE (Pierre-Jean)**, né à Paris en 1665, mort en 1747. *Dissertation sur la symphonie des anciens* (Voyez *Histoire de l'Acad. royale des inscriptions ecc.*, in-4°, tome IV, p. 116). *Dissertation où l'on fait voir que les merveilleux effets attribués à la musique des anciens ne prouvent point qu'elle fût aussi parfaite que la nôtre* (Voyez *Mém. de littér. ecc.*, tome 5, p. 133). *Dissertation sur le rythme de l'ancienne musique* (*Ibid.*, tome 5, p. 200). *Discours dans lequel on rend compte de divers ouvrages modernes touchant l'ancienne musique* (*Ibid.*, tome VIII, p. 1). *Examen du Traité de Plutarque sur la musique* (*Ibid.*, tome VIII, p. 27). *Observations touchant l'histoire littéraire du Dialogue de Plutarque* (*Ibid.*, tome VIII, p. 44). *Nouvelles Réflexions sur la symphonie de l'ancienne musique, pour servir de confirmation à ce qu'on a touché d'établir là-dessus dans le quatrième volume des Mémoires de littérature*, p. 116, tome VIII, p. 163. *Analyse du Dialogue de Plutarque sur la musique* (tome VIII, p. 80). *Dialogue de Plutarque sur la musique*, traduit en français, avec des remarques (tome X, p. 111). *Remarques sur le Dialogue de Plutarque touchant la musique* (tome X, p. 189-310). *Dissertation servant d'épilogue et de conclusion aux Remarques sur le Traité de Plutarque touchant la musique, dans laquelle on compare la théorie de l'ancienne musique avec celle de la musique moderne* (première et deuxième partie, t. XVII, p. 61-106). *Supplément à la Dissertation sur la théorie de l'ancienne musique comparée avec celle de la musique moderne* (tome XVII, p. 106-126).

CHATEAUNEUF (l'abbé de), mort à Paris en 1709. *Dialogue sur la musique des anciens*. Paris, 1725, in-12 de 126 pages. avec 7 planches.

BARTHÉLEMY (Jean-Jacque), né à Cassis, près d'Aix, en 1716, mort à Paris en 1795. *Entretiens sur l'état de la musique grecque, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*. Paris, 1777, in-8 de 110 pages.

L'auteur a reproduit cet opuscule dans le *Voyage d'Anacharsis*.

REQUENO (D. Vincenzo), né dans le royaume de Grenade vers 1730, mort à Venise en 1799. *Saggi sul ristabilimento dell' arte armonica de' Greci et Romani cantori*. Parme, 1798, in-8. Le tome I de 347, et le tome II de 453 pages.

GIRONI (Robustiano), né à Cassano en 1763. *Saggio intorno alla musica de' Greci*. Milan, 1822, 92 pages in-fol.

Cet essai fait partie de la collection intitulée *Costume antico e moderno*.

§ II. Musique des anciens ; partie harmonique.

GAFOR, **GAFFURI**, **GAFFURIO** ou **GAFFURIUS** (Franchinus), né à Lodi le 14 janvier 1451, mort le 24 juin 1522. *Theoricum opus harmonicæ disciplinæ*. Neapolis, 1480, et Mediolani, 1492, in-4.

— *Angelicum ac divinum opus musicæ*. Mediolani, 1508.

— *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Mediolani, 1518.

Sur Gafforio. Voyez le livre XI, page 18 de ce volume.

PATRIZIO (François), né à Clisso, en Dalmatie, en 1520 ou 1530, mort en 1597. *Della poetica*. Ferrara, 1586, in-4. Voyez l'article suivant.

BOTTRIGARI (Hercule), né en 1531, mort le 30 septembre 1612, à sa campagne de Saint-Albert, près Bologne. *Il patrizio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristossene parere e vera dimostrazione*. Bologna, 1593, in-4. Réfutation du précédent ouvrage.

ARTUSI (Le père Jean-Marie). *L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica*. Venezia, 1600, 171 feuilles in-fol.

— *La seconda parte dell' Artusi*. Venezia, 1603, in-fol.

Ces deux ouvrages attaquent la doctrine de Bottrigari.

DONI (Jean-Baptiste), né en 1593, mort en 1647. *Trattato sopra il genere enarmonico*. Dans ses œuvres, tome I, pages 279-323.

— *Discorso del Syntomo di Didimo e di Tolomeo*. Al. P. Atanasio Kircher a Roma. Ib., tome I, p. 349.

— *Discorso del Diatonico equabile di Tolomeo*. Al Sigo Pietro Eredia a Roma.

— *Discorso quale spezie di Diatonico si usasse dagli antichi, e quale oggi si pratici. Al sig. Francesco Nigetti. Ib., tome I, page 356.*

— *Progymnastica musicæ pars veterum restituita et ad hodiernam præxin redacta. Libri II. Dans ses œuvres, tome I, page 205.*

— *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica; con un discorso sopra la perfettione de' concerti. Roma, 1635, in-4.*

— *Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' Modi della Musica, dove si dichiarano i luoghi più oscuri, e le massime più nuove ed importanti si provano con ragioni, e testimonianze evidenti di autori classici, con due trattati, l'uno sopra i tuoni e veri modi, l'altro sopra i tuoni, ed armonie degli antichi; e sette discorsi sopra le materie più principali della musica, e concernenti alcuni strumenti nuovi praticati dall' autore. Roma, 1640, in-4.*

ROUSSIER (L'abbé), né à Marseille en 1716, mort vers 1790. *Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts et des sciences, etc. Paris, 1770, in-12 de 36 pages.*

— *Seconde lettre. 1771, de 43 pages.*

— *Mémoires sur les proportions musicales, le genre enharmonique des Grecs et celui des modernes, par l'auteur de l'Essai sur la musique, avec les observations de M. de Vandermonde, et des remarques de l'abbé Roussier. Paris, 1781, in-4 de 70 pages.*

KEEBLE (Jean). *The theory of harmonies: or an illustration of the Grecian harmonia. Deux parties. Londres, 1784, grand in-4.*

LASALETTE (P. Joubert de). *Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne, et sur le genre enharmonique des Grecs, avec une dissertation préliminaire relative à l'origine du chant, de la lyre et de la flûte attribuée à Pan. Paris, 1810, 2 vol. in-8. Le tome I de XXVIII et 443, et le tome II de 343 pages.*

§ III. Instruments de musique.

LAURENTIUS (Joseph). *Collectio de præconibus, citharædis, fistulis et tintinnabulis. Dans le Thesaurus antiquit. Græc. de Gronovius, tome VIII, page 1458; et Ugolini, Thes. antiquit. sacr., tome XXXII, page 1111.*

MONTFAUCON (Bernard de), né dans le Languedoc en 1655, mort à Paris en 1741. *Antiquité expliquée et représentée en figures. Paris, 1719, in-fol.*

Le tome III, livre V, chap. 2, traite des instruments anciens. Cette matière est reprise dans le supplément, livre VIII, et en forme les cinq premiers chapitres.

BLANCHINI (François). *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ dissertatio*. Rome, 1742, in-4 de 18 pages.

BONNANI (Philippe), né à Rome en 1638, mort en 1725. *Gabinetto armonico, pieno d'instrumenti sonori*. Rome, 1722, in-4, avec 136 planches.

On a de cet ouvrage une seconde édition donnée par l'abbé Hyacinthe Cerutti ; elle est accompagnée d'une traduction française, et de 140 planches.

DONI (Jean-Baptiste). *Lyra Barberina ἀμφιχορδός, inventata et sanctissimo D. N. Urbano VIII, Pont. Max. dicata*. Dans ses œuvres. Tome I.

— *De lyra Barberina curæ priores, quarum autographum Romæ extat in Barberina bibliotheca*. Dans les œuvres de Doni, tome I, page 414.

La lyre Barberine est un instrument inventé par Doni, et ainsi nommée en honneur du cardinal Barberini, depuis Urbain VIII. En parlant de son invention, Doni donne de fort amples renseignements sur la lyre des anciens.

LAMPE (Frédéric-Adolphe), mort à Brême en 1729. *De cymbalis veterum libri III, in quibus quæcumque ad eorum nomina, differentiam, originem, historiam, ministros, ritus pertinent elucidantur*. Traj. ad Rhenum. 1703, in-12. Reproduit dans *Thrésor d'Ugolini*, tome XXXII, page 867.

BOSSI (Jérôme). *Libellus de sistris*. Mediolani, 1612, in-12.

BACCHINIUS (Benoit), né à Borgo-San-Donino, dans le Parmesan, en 1651. *De sistris eorumque figuris ac differentiis, cum dissertatione et notis Jacobi Tollii*. Traj. ad Rhenum, in-4, 1696.

MAGIUS (Jérôme). *De tintinnabulis, liber posthumus, cum notis Franc. Wertii*. Amsterdam, 1664 et 1689, in-12.

Cet opuscule se trouve aussi dans les antiquités américaines de Salangre, tome II, page 1157.

MEURIUS (Jean). *Collectanea de Tibiis veterum*. Soræ, 1641, in-8.

BARTHOLINUS (Gaspard), né à Copenhague en 1654. *De tibiis veterum et eorum antiquo usu libri III*. Romæ, 1677, Editio altera. Amstelodami, 1679, in-12.

MEISTER (Albert-Louis-Frédéric), né à Weikersheim, en Franconie, l'an 1724, mort en 1788. *De veterum hydraulo*. Dans les *Mémoires de la Société royale des sciences de Göttingue*, tome II, page 159.

DRIEBURG (Frederic Freyherr von). *Die pneumatischen Erfindungen der Griechen*. Berlin, 1822.

BARTOLUS (Abraham). *Beschreibung des Instruments Magadis oder Monochords*. Altenbourg, 1614, in-4 de 174 pag.

GALLANT (Antoine). *Dissertation sur l'origine et sur l'usage de la trompette chez les anciens*. Dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, tome I, page 127.

§ IV. *Auteurs qui ont traité du rythme, du chant, de la musique théâtrale des anciens, de l'usage de la musique dans l'éducation, etc.*

1° Du rythme.

VICTORINUS (Fabius-Marius) vivait à Rome sous l'empereur Constance en 354. *De orthographia et ratione carminum libri IV*. Tubingue, 1537, in-4o.

VOSSIUS (Isaac), né à Leyde en 1618, mort à Windsor en 1689. *De poematum cantu et viribus rhythmici*. Oxoniæ, 1673, in-8o de 18 feuilles.

De rhythmico Græcorum liber singularis. Oxonico, 1789, in-8 de 150 pages.

2° Hymnes et chansons.

LA NAUZE (Louis de). *Dissertations sur les chansons de l'ancienne Grèce*. Dans les *mémoires de littérature*, tome XIII, page 496.

SNEADORF (Frédéric), né à Copenhague. *De hymnis veterum Græcorum*. Hasniæ, 1787, in-8o de 72 pages.

3° Musique théâtrale.

BOULANGER (Jules-César), né à Londres, mort à Cahors en 1628, âgé de plus de 70 ans. *De theatro ludisque scenicis*. Lyon.

DONI (Jean-Baptiste). *Trattato della musica scenica*. Dans le tome second de ses œuvres, page 1.

DE L'AULNAYE (François-Henri-Stanislas). *De la saltation théâtrale, ou Recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime ancienne*. Paris, 1790, in-8 de 100 pages de texte et 104 de notes.

[On pourrait joindre ici la liste des ouvrages où il est traité des jeux olympiques, pithiques, etc. ; nous les omettons parce que la musique n'y est considérée que sous un point de vue tout à fait secondaire.]

FERRARIUS (François-Bernardin), né à Milan en 1577, mort en 1669. *De veterum acclamationibus et plausu libri VII.* Milan, 1627, in-8. Cet ouvrage se retrouve dans le *Thes. antiquit.* Rom de Græviens, tome XI.

Des acclamations. Mém. de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, année 1717, tome I, p. 115.

4^o *De la musique considérée comme partie de l'éducation.*

CONRING (Herman), né à Nordu en 1606, mort en 1681. Les six volumes in-fol. des ouvrages de ce savant renferment diverses questions d'éducation musicale.

Dissertatione sopra il quesito : Dimostrare che cosa fosse e quanta parte avesse la musica nell' educazione dei greci, qual era la forza di una siffatta istituzione, e qual vantaggio sperar si potesse, se fosse introdotta nel piano della moderna educazione. Mantoue, 1775, in-4^o de 140 pages.

§ V. *Différence de la musique des anciens et de celle des modernes.*

1^o *Comparaison de l'ancienne et de la nouvelle musique.*

GALILEI (Vincent), mort vers la fin du seizième siècle. *Dialogo della musica antica e moderna, in sua difesa contra Giuseppe Zarlino.* Florence, 1581, in-fol. de 149 pages.

MEI (Jérôme). *Discorso sopra la musica antica e moderna.* Venise, 1602, in-4^o.

DONI (Jean-Baptiste). *De præstantia musicæ veteris libri III, totidem dialogis comprehensi in quibus vetus ac recens musica cum singulis eorum partibus accuratè inter se conferuntur, etc.* Florence, 1647, in-4^o de 266 pages.

On en trouve une nouvelle édition dans les œuvres de l'auteur, tome I, page 71.

— *Discorso mandato da Giov. de' Bardi à Giulio Caccini letto Romano, sopra la musica antica e il cantar bene.* Dans les œuvres de Doni, tome II, page 233.

TEMPLE (William), né à Londres en 1628, mort en 1699. *Essay upon the ancient and modern learning.* Dans ses mémoires. London, 1696, tome II, page 1.

PROVEDI COLTELLINAJO (François). *Paragone della musica antica e moderna. Ragionamenti quattro.* Dans la *Raccolta di opuscoli scientifici*, tome L, page 345. Venezia, 1754.

Lettere di Savevio Matiei e di varj letterati suoi amici, etc. Padova, 1780, in-8.

Ces lettres ont été insérées dans le tome VIII de la traduction des psaumes de cet auteur.

BRUAND (Anne-Joseph), né à Besançon en 1787, mort à Relley en 1820. *Essai sur les effets réels de la musique chez les anciens et chez les modernes*. Tours, 1815, in-8.

2° *Si les anciens ont connu l'harmonie.*

CHABANON (Michel-Paul-Gui de), né Saint-Domingue l'an 1730, mort à Paris le 12 juillet 1792. *Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens*. Dans les *mélanges de littérature*, tome XXXV, 1770, in-4, page 360.

MAJER (Andrea). *Lettera sulla conoscenza che avevano gli antichi del contrappunto*. Voyez *Nuova raccolta di scutte opere*. Venezia, 1822. in-4.

DRIEBURG (Fredéric von). *Untersuchung der Frage: ob die Griechen eine Harmonie gehabt haben?* Gazette de Leipsic, vingt-septième année, page 69.

3° *Effets de la musique des anciens.*

WALLIS (Jean). *On the strange effects reported of music in former times*. Philosophical transact. Aug., 1698.

DALBERG (Frederic-Hugues-Freyherr von), né en 1752, mort en 1812. *Uebes griechische Instrumental musik und ihre Wirkung*. Gazette de Leipsic, neuvième année, page 17.

§ VI. *Livres contenant l'explication de termes techniques, etc.*

DUCANGE (Charles-Dufréne). *Glossarium mediæ et infimæ græcitatæ, in quo græca vocabula novatæ significationis, aut usus varioris, etc., explicantur, eorum notiones reteguntur: complures ævi mediî ritus et mores, etc., recensuntur et enucleantur e libris editis, ineditis veteribusque monumentis*. Lyon, 1688, deux vol. in-fol.

MARTINI (le père Jean-Baptiste), né à Bologne en 1706, mort en 1784. *Onomasticum seu synopsis musicarum græcarum atque obscuriorum vocum, cum eorum interpretatione ex operibus J.-Bapt. Donii*. Dans les *œuvres de Doni*, tom. II, page 268.

§ VII. *Musique des Grecs modernes.*

METRAPHANES (Critopoulo). *Epistola de vocibus in musica liturgica græcorum usitatis*. Dans la collection de Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de mus.* Sac, tome III, page 398.

Τεχνη ψαλτικη. Seu *Ars Psallendi aut cantandi Græcorum ex tabulis san Blasianis*. Dans la collection de Gerbert, tome III, page 397.

SIBER (Urbain), né à Schandau en 1669, mort en 1741. *Historia melodorum historia græcæ eorumque theologia poetica e menacis librisque liturgicis*. Lipsia, 1713, in-4.

— *Historia melodorum græcorum et latinorum*, etc. Ibid.

DONI (Jean-Baptiste). *Discorso all' eminentis, sig. cardinal Barberini del conservare la salmodia dei Greci, recandola nella nostra intavolatura*. Dans ses œuvres, t. II, p. 151.

[A ces ouvrages il faut joindre ceux de quelques voyageurs, qui, en parcourant la Turquie et la Grèce, ont rassemblé quelques documents sur la musique actuelle de ces peuples. On peut citer particulièrement le voyage de M. Pouqueville.]

CHAPITRE V.

BIBLIOGRAPHIE DE LA MUSIQUE DU MOYEN AGE.

[L'auteur qui a le plus contribué à dissiper les ténèbres qui enveloppent la musique du moyen âge est, sans contredit, Martin Gerbert, prince abbé de Saint-Blaise, dans la Forêt-Noire. Ce savant religieux a recueilli et publié plusieurs ouvrages de musique, qu'il avait rassemblés dans les bibliothèques de quantité de couvents de l'Europe, et qu'il publia sous ce titre : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Ex variis Italia, Gallia et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati*. Typis San-Blasianis, in-4., 1784, tome I, de 348 pages; tome II, de 393 pages; tome III, de 402 pages.

Nous allons d'abord parler des écrivains contenus dans ce précieux recueil.]

Article I. — Auteurs du moyen âge.

§ I. Collection Gerbert.

Γεροντικον, *Sancti Pambonis, abbatis Nitriæ. Sac. IV*. D'après un manuscrit du treizième siècle, conservé à la bibliothèque de Vienne, tome I, page 1.

Monacho qua mente sit psallendum. Sac. IV. Tome I, page 5.

Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi. Ex Thomasi Opp., tome I, page 5.

S. NICETIUS, évêque de Trèves au sixième siècle. *De Laude et utilitate spiritualium canticorum quæ fiunt in ecclesia christiana; seu de psalmodiæ bono.* Tome I, 9.

ISIDORUS HISPALENSIS (saint Isidore de Séville). *Sententia de musica.* D'après un manuscrit de la bibliothèque de Vienne. C'est un extrait du livre de cet évêque, intitulé : *Originum sive etymologiarum*, libri XX, tome I, page 19.

ALCUINUS ou ALBINUS, mort en 804. *Musica*, tiré de la bibliothèque de Vienne. On croit que ce n'est que l'extrait de l'ouvrage du même auteur, *De septem artibus*. Cet ouvrage, qui semble être tiré de Cassiodore, commence à la page 26 du premier volume.

AURELIANUS REOMENSIS. *Musica disciplina.* Tiré de la bibliothèque laurençienne à Florence, tome I, page 27.

REMIGIUS ALTISIODORENSIS, du neuvième siècle. Cet auteur a fait un commentaire sur Martianus Capella.

NOTKER BALBULUS, moine de Saint-Gal au dixième siècle. *Explanatio quid singulæ litteræ in superscriptione significant cantilenæ*, tome I, page 95.

NOLKER LABEO, moine de Saint-Gal au dixième siècle. *Opusculum Theoticum de musica*, tome I, page 96.

UBALDUS ou HUCBALDUS, mort en 930, âgé de 90 ans. *Opuscula de musica*, tome I, page 103.

REGINO PRUMIENSIS, mort en 908. *De harmonica institutione.* D'après un manuscrit de la bibliothèque pauline à Leipsic, tome I, page 230.

ODDO, mort en 942, âgé de 64 ans. *Tonarius.* D'après un manuscrit du monastère du mont Cassin, écrit avec les lettres et la notation lombarde, tome I, page 247.

— *Liber qui et dialogus dicitur à Domno Oddone compositus, succinctim, decenter atque honeste ad utilitatem legentium collectus.* Tiré de la bibliothèque royale de Paris.

— *Musica Domni Oddonis.* D'après un manuscrit de saint Blaise.

— *Regulæ Domni Oddonis de rhythmicachia.*

— *Regulæ Domni Oddonis super abacum.* D'après un manuscrit de Vienne du treizième siècle.

— *Ejusdem Oddonis quomodo organistrum construatur.* Ces opuscules conduisent le tome I^{er} jusqu'à la page 303.

ADEOBALDUS vivait vers la fin du dixième siècle. *Musica.* Ce livre a deux sections, 1^o *Quemadmodum indubitanter musicæ consonantiæ judicari possint*; 2^o *Monochordi notarum per tria*

genera partitio, tome I, page 303. Le manuscrit d'où cet ouvrage est tiré se trouve à Tegersem, et appartient aux onzième et douzième siècles.

BERNELINI. *Vera divisio monochordi in diatonico genere*, tome I, page 312. Tiré de la bibliothèque du Vatican.

ANONYME I. *Musica*. ANONYME II. *Tractatus de musica*.

ANONYME III. *Fragmentum musices*.

GUIDO ARETINUS existait au commencement du onzième siècle. *Opuscula de musica*, contenant deux traités : *Micrologus* et de *Disciplina artis musicae*, tome II, page 1.

— *Musicae rhythmicæ in antiphonarii sui prologum prolata*, page 25.

— *Item aliæ Guidonis regulæ de ignoto cantu identidem in antiphonarii sui prologum prolata*, page 34.

— *Epistola Guidonis Michaëli monaco de ignoto cantu directa*, page 43.

— *Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum qui sunt in cantu grægoriano in multis locis*. D'après un manuscrit du quatorzième ou du quinzième siècle.

— *Quomodo de arithmetica procedit musica*. Tiré d'un manuscrit d'un couvent de Saint-Emmer à Ratisbonne.

BERNO, mort en 1048. *Musica, seu prologus in Tonarium*, page 62.

— *Tonarius*. D'après un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, page 79.

— *De varia psalmorum atque cantuum modulatione*. D'après un manuscrit du onzième ou du douzième siècle, appartenant à la bibliothèque salamitaine, page 91.

— *De consona tonorum diversitate*. D'après un manuscrit contemporain de l'abbaye de Saint-Gal.

HERMANUS CONTRACTUS, mort en 1504. *Opuscula de musica*. D'après un manuscrit de la bibliothèque de Vienne.

WILSELMUS HIRSANGIENSIS florissait au milieu du onzième siècle. *Musica*. D'après un manuscrit de saint Blaise, et un autre de la bibliothèque royale de Vienne, page 154.

THEORGERUS fut élu évêque de Metz vers la fin du onzième siècle. *Musica*. D'après un manuscrit de saint Blaise, page 182.

ARIBO, mort en 1708. *Musica*. D'après un manuscrit du douzième siècle, page 197.

COTTON (Jean). *Musica*. D'après un manuscrit du douzième siècle, page 230.

SAINT BERNARD. *Tonale*. D'après un manuscrit du treizième

siècle. On doute que cet écrit soit réellement de saint Bernard.

GERLAND vivait au commencement du douzième siècle. *Fragmenta de musica*. D'après un manuscrit de l'époque trouvé dans la bibliothèque Vindol, page 277.

EBERHARD. *Tractatus de mensurâ fistularum. Regulæ ad fundendas. nolas, id est organica tintinnabula*, page 279.

ANONYMUS *De mensura fistularum in organis*. D'après un manuscrit de saint Blaise, page 283.

ENGELBERT, mort en 1331. *De musica*. D'après un manuscrit d'Admont, page 287. Cet ouvrage forme quatre traités différents.

ÆGIDIUS (Jean), moine espagnol, qui a vécu pendant la seconde moitié du treizième siècle. *Ars musica*. D'après un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, page 369.

FRANCO. *Musica et ars cantus mensurabilis*. D'après un manuscrit de la bibliothèque de Milan, tome III, page 1.

Voyez le livre précédent, page 14 et suiv. dans ce volume.

SALOMON (Elie). *Scientia artis musicæ*. D'après un manuscrit de la bibliothèque ambrosienne, page 16.

MARCHETTI. *Musica seu lucidarium in arte musicæ planæ*. D'après un manuscrit de la bibliothèque ambrosienne de Milan, écrit en 1274.

L'ensemble de cet ouvrage forme seize différents traités.

— *Pomerium in arte musicæ mensurata*. D'après un manuscrit du Vatican, page 121.

DES MURS OU DE MURIS (Jean). *Tractatus de musica*. D'après plusieurs manuscrits. Cet ouvrage est une collection de traités, dont voici les titres : *Summa Joannis de Muris*, d'après un manuscrit de Paris : — *Ejusdem tractatus de musica*, écrit en 1323. Cet écrit porte aussi le titre de *Musica speculativa vel theoretica* ; — *Eadem musica theoretica auctor*, augmentée par Conrad Noric ; — *De numeris qui musicas retinent consonantias, secundum Ptolemæum* ; — *Tractatus de proportionibus* ; — *Secundus liber sequitur quid magister Joannes de Muris dicat de practica musica seu de mensurabili* ; — *Quæstiones super partes musicæ* ; — *Ars discantus data a magistro Joanne de Muris*. Tous ces traités ont été tirés des manuscrits parisiens, et l'avant-dernier collationné avec un autre manuscrit de saint Blaise.

ARNULPHUS DE SANCTO GILLEN. *Tractatus de differentiis et generibus cantandi*. D'après un manuscrit de Paris, page 316.

NECKIUS (Jean). *Introductorium musicæ*. D'après l'autographe de Tegersem, page 319.

ADAMUS DE FULDA. *Musica*. D'après un manuscrit de Strasbourg, page 329.

Constitutiones capellæ pontificiæ. Ces constitutions, données par Paul III en 1545, régissent encore, du moins dans leurs plus importants articles, le collège des chapelains chanteurs du pape.

Le troisième tome de Gerbert est terminé par les deux opuscules sur la musique des Grecs, indiqués précédemment, pages 144 et 145.

§ II. Auteurs divers.

BEDE (dit le Vénérable), né en 672, mort en 725. *Musica quadrata (practica) seu mensurata*. Dans le tome I de ses œuvres, imprimées à Cologne, en 8 vol. in-fol., page 251.

— *Musica theoretica*. Tome I, page 744.

Il paraît prouvé que ces deux ouvrages ne peuvent être du vénérable Bede, et sont d'une époque fort postérieure.

SAINT BERNARD, né à Fontaines en 1091, mort en 1153. *De cantu seu correctione antiphonarii*. Dans le second volume de ses œuvres, édition des bénédictins. Paris, 1719.

Cet ouvrage n'est pas le même que Gerbert a inséré dans son recueil.

VINCENT DE BEAUVAIS, mort en 1264. *Speculum doctrinale, historiale, naturale et morale*. Le livre XVII concerne la musique. On en a des éditions de Strasbourg, de Bâle et de Nuremberg; on en a aussi trois de Venise.

HUGO REUTL. *Flores musicæ omnes cantus Grægoriani*. Strasbourg, 1488, in-8 de 12 feuilles.

VALLA (George) vivait à Venise vers la fin du quinzième siècle. *De musica libri V*. Dans son ouvrage, *De expetendis et fugiendis rebus*. Venise, 1497 et 1501, in-fol.

Article II. — Auteurs modernes qui ont traité de la musique du moyen âge.

1^o Allemagne.

SCHILTER (Jean), né à Pegan en 1622, mort à Strasbourg en 1705. *Thesaurus antiquitatum teutonicarum ecclesiasticarum, civilium, litterariorum*. Ulm, 1727, 1728, 3 vol. in-fol.

WALTHER (Jean-Ludolphe). *Lexicon diplomaticum*. Ulm, 1756, in-fol.

HARENBERG (Jean-Christophe). *Von der reformation der kirchen-und ubrigen musik im eilften Jahr-Hundert*, 1748.

STETTEN (Paul von). *Kunst-Gewerb-und Handwerks-geschichte der Reschstadt Augsburg*. Augsburg, 1779, in-8.

[Un grand nombre d'historiens de l'Allemagne ont traité accidentellement de la musique de l'époque antérieure au dix-septième siècle. Quantité de dissertations relatives aux arts et aux sciences de cette même époque ont aussi été imprimées dans ce pays et intéressent partiellement la musique.]

2° Italie.

MURATORI (Louis-Antoine), né à Vignola en 1672, mort en 1750. *Antiquitates italicæ*.

TIRABOSCHI (Jérôme), né à Bergame en 1731, mort en 1794. *Storia della letteratura italiana*.

3° France.

Histoire littéraire de la France par les religieux de la congrégation de Saint-Maur, 1730 — 1763, 12 vol.

LE BEUF (Jean), né à Auxerre en 1687, mort en 1760. *Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'histoire de France*, etc. Paris, 1638, 2 vol. in-12.

— *Dissertations sur l'histoire ecclésiastique et civile de Paris*, etc. Paris, 1774, 2 vol. in-12.

MILLOT (L'abbé). *Recherches sur les troubadours*, 3 vol. in-12.

BOTTÉE DE TOULMON. *Discours sur ce sujet : Faire l'histoire de l'art musical depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*. Paris, 1836, in-8° de 16 pages.

4° Angleterre.

JONES (Edouard). *Musical and poetical relics of the Welsh Bards, preserved by tradition and authentic manuscripts, from remote antiquity*. 1784, in-fol.

— *The Bardic Museum of primitive british literature, and other admirable vnrities*. Londres, 1802, 112 pages in-fol., et préface de 20 pages. C'est le second volume du précédent ouvrage.

WALKER (Joseph). *Historical memoirs of the irish bards*, etc. London, 1786, in-4.

[Beaucoup de voyages en Écosse, en Irlande et dans le pays de Galle contiennent des renseignements sur les Bardes et sur la musique des habitants de ces pays.]

Article III. — *Bibliographies et glossaires fournissant des renseignements sur la musique du moyen âge.*

FABRICIUS (Jean - Albert). *Bibliotheca latina med. et infirmæ ætatis*. Hambourg, 1734-1744, 6 volumes; une édition plus récente avec un supplément de Christ. Schoettgen a paru en 1754.

DUCANGE (Charles - Dufrêne). *Glossarium ad scriptores mediæ et infirmæ latinitatis*. Trois vol. in-fol., 1778. Autre édition augmentée et en 6 vol. Paris, 1734.

Le bénédictin Charpentier a fait à Ducange de très-nombreuses additions, qui ont porté l'ouvrage à 10 volumes. Le tout a été abrégé et publié de nouveau à Halle, par le célèbre Adelung, en 5 vol. gr. in-8. 1772 — 1778.

SPEELMAN (Henry), né à Leugham en 1561, mort en 1641. *Glossarium archeologicum*, etc. Londini, 2 vol. in-folio, 1687.

CHAPITRE VI.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE MODERNE.

[Nous n'avons pas besoin de répéter ici les titres des livres qui traitent de l'histoire générale de la musique; ils ont déjà été indiqués précédemment, page 127. Nous devons nous borner à ceux qui traitent spécialement de l'histoire de la musique moderne.]

§ I. En général.

BURNEY (Charles). *The present state of music in France and Italy, or the Journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*. London, 1771, in-8° de 396 pages, sans la table.

— *The present state of music in Germany the Netherlands, and united provinces, or the Journal of a tour*, etc. La seconde édition a été publiée à Londres en 1775. Il en existe des traductions allemandes et françaises: je crois que ces deux ouvrages ont aussi été traduits en italien.

SCHUBART (Chrétien - Frédéric-Daniel), né à Obersoutheim en 1739, mort en 1791. *Ueber Tonkunst*. Voyez la *Gazette de Leipsic*, sixième année, pages 230, 253, 269.

STOEPEL (François). *Grundzüge der Geschichte der modernen musik*. Berlin, in-4. L'ouvrage est précédé d'une préface de Godfroy Weber.

§ II. Italie.

VALLE (Pietro della). *Della musica dell' età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore dell' età passata. Discorso al sig. Lelio Guidiccioni*. On trouve cet opuscule dans les œuvres de Doni, tome II, page 229.

BOLETTI (Joseph-Gaëtan), mort à Bologne en 1769. *Dell' Origine e dei progressi dell' istituto delle scienze di Bologna e di tutte le academie ad esso unite, con la descrizione delle piu notabili cose*. Bologne, 1751.

SONNETTE (Jean-Jacques). *Le Brigandage de la musique italienne*. 1777, in-8° de 156 pages.

Je n'ai pu découvrir le véritable auteur de ce pamphlet, assez plaisant d'ailleurs, mais il est évident que Sonnette est un pseudonyme.

SIGNORELLI (Pietro Napoli). *Vicende della coltura delle Due Sicilie, o sia storia ragionata delle lettere, delle arti, etc.* Napoli, 1785, 5 vol. in-8°.

Stabilimento per l'interno regolamento del real conservatorio di musica di S. Sebastiano in Napoli. Napoli, 1809, 91 pages in-8°.

PEROTTI (Jean-Augustin). *Dissertazione di..... coronata dalla società statiana di scienze, lettere ed arti, il di 24 giugno 1811*. Venezia, 1812, 120 pages in-8°.

Voici quel était le programme proposé : « Déterminer dans toute son extension, et avec les rapprochements nécessaires, le goût et l'état actuel de la musique en Italie; en indiquer les défauts, s'il en existe, et marquer les abus qui pourraient s'y être introduits; assigner en conséquence les moyens les plus propres pour éloigner les abus, et porter la musique au plus haut point de perfection. »

Istituzioni e Regolamenti del conservatorio di musica in Milano. Milano, 1816, 24 pages in-8°.

PISANI (Antonio), mort en 1817. *Pensieri sul diritto uso della musica istrumentale*. Napoli, 1817.

MAJER (André). *Discorso intorno alle vicende della musica italiana*. Roma, 1819.

L'auteur avait déjà publié ce discours en 1818 dans un ouvrage sur les peintures du Titien; depuis il l'a augmenté et réimprimé sous le titre suivant : *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana*, Padoue, 1821, 173 pages in-8°.

GROSSI (Jean-Baptiste-Janvier). *Le Belle Arti, opuscoli storici musicali*. Naples, 1820.

ORLOFF (Grégoire). *Essai sur l'histoire de la musique en Italie depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*. Paris, 1820, in-8°, tome I, 304 pages; tome II, 400 pages.

§ III. France.

TITON du Tillet (Evrard), né en 1677, mort en 1762. *Parnasse Français*. Paris 1732, in-fol.

L'auteur a depuis publié des *Suppléments* dans le même format.

DAQUIN. *Siècle littéraire de Louis XV, ou Lettres sur les hommes célèbres*. Paris, 1754, in-8° de 220 pages.

ARNAUD (François), né près Carpentras en 1721, mort à Paris en 1784. *Réflexions sur la musique en général, et sur la musique française en particulier*. Paris, 1754, in-8°.

BLAMONT (François-Colin de), né à Versailles en 1690, mort à Paris en 1760. *Essai sur le goût ancien et moderne de la musique française*. Paris, 1754, in-8°.

TRAVENOL (Louis). *Arrêt du conseil d'état d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra*.

CRAMER (Charles-Frédéric). *Kurze Vebersicht der geschichte der franzosichen musik*. Berlin, 1788, in-8°.

LECLERC (Jean-Baptiste). *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement*. Paris, 1796, 66 pages in-8°.

— *Rapport au Conseil des Cinq-Cents sur l'établissement des écoles de musique*. Paris, 1799.

Règlement du Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Paris, 1808, 46 pages in-8°.

Nous avons inséré dans ce Manuel (troisième partie, tome I, page 76), tout ce qui, dans ce règlement, concernait l'enseignement de la musique.

Observations sur le Conservatoire de musique de Paris, dans lesquelles on démontre les vices de cet établissement, et où l'on propose les moyens d'en améliorer le service et d'en diminuer les dépenses. Paris, 1815, in-8°.

J'ai de bonnes raisons de croire que cette brochure est de M. Choron.

§ IV. Angleterre; Écosse et Irlande.

ROUQUET. *The present State of the arts in England*. London, 1755.

POTTER. *On the present State of music*. London, 1762, in-8°.

COLLIER (Joël). *Musical Travels thro England*. 1774, in-8°.

ARNOT (Huguet). *History of Edimbourg*. London, 1779, in-8°.

Historical Essay on the origine and progress of national song Cette dissertation se trouve en avant du premier tome du Choix de chants anglais, publiés à Londres en 1783 sous le titre : *Select Collection of english songs, en three vol.*

DIBDIN (Charles). *The musical Tour trougt England of M. Dibdin*. London, 1788, in-4° de 443 pages.

JACKSON (William), né à Exter en 1730, mort en 1803. *Observation on the present State of music*. In London, 1791.

§ V. Allemagne.

NICOLAI (Frédéric), né à Berlin en 1733, mort en 1811. *Beschreibung der kœniglichen residenstadt Berlin und Postdam*. Berlin, 1769, in-8°, seconde édition en 1779.

BRIEFE zur erinnerung an merkwürdige Zeiten und rœnliche personen ausdem wichtigen zeitlaufe von 1740 bis 1778. Berlin, 1778, in-8° de 378 pages.

WKSTEURIEDER (Laurent). *Jahrbuch oder Muschengeschichte in Bayern*. Munich, tome I, 1782 ; tome II, 1783.

WOLF (Ernest-Wilhelm), né en 1735, mort en 1792. *Auch eine Reise aber nur eine klein musikalische in den monaten junius, julius und august 1782, zun Vergnügen angestellt, und auf verlangen beschrieben und hevausgegeben*. Weimar, 1784, 64 pages in-8°.

— *Bemerkungen eines reisenden über die zu Berlin, von september 1787 bis ende januar 1788, gegebene öffentliche musiken. Kirchenmusik, oper, concerte und kœnigliche Kamtermusik betreffend Halle*, 1788, 79 pages in-8°.

RELLSTAB (Jean-Charles-Frédéric). *Ueber die Remerkungen eines reisenden, die Berlinischen kirchemusiken, concerte, oper und kœnigle Kamtermusik bettreffend*. Berlin, 1789, in-8° de 51 pages.

TRIEST. *Bemerkungen üben die Ausbildung der Tonkunst in Deutstand im 18ten Jahrhundert*. Dans la troisième année de la Gazette musicale de Leipsic.

§ VI. Autres pays de l'Europe.

HULPHERS (Abraham Abrahamson). *Historisk Abhandling om Musik och instrumenten sardeles om orgwerks Inrættningen i Allmanhet jenete kost Beskrifning of wer orgwerken i Sverige*. 1773, in-8 de 322 pages.

Cet ouvrage, écrit en langue suédoise, est de la plus haute importance pour l'histoire musicale de la Suède.

Die nordliche Harfe, ein versuch in fragmenten und skizzen über musik und ihre Anwendung ih Norden. Mit Noten. Copenhague, 1802.

STOEHLIN (Jacob von). *Nachritchen von der musik in Russland. V. Haigolds Beylagen zum neueranderten Russland*, tome II.

HEINRICH (Jean-Chrélien). *Entstehang Fort gang und jetzige Beschaffenheit der russichen Jagd musik.* Grand in-8, 1796.

TODORINI (Jean-Baptiste). *Litteratura turchesca.* Venezia, 1787, 3 vol.

TAVENNE. *Recherches sur le ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse.* Paris, 1813, in-8.

KIESEWETTER (R.-G.) et FETIS (François-Joseph). *Verhaudelingen, etc., ou Dissertations sur la question : Quel a été le mérite des Neerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles, et quelle influence les artistes de la Neerlande qui ont séjourné en Italie ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après cette époque ?* Amsterdam, 1829, in-4.

Ces deux dissertations se sont partagé le prix de la quatrième classe de l'institut des Pays-Bas.

La dissertation de M. Kiesewietter est en hollandais, celle de M. Fétis en français.

[On trouve en outre un grand nombre des numéros de la *Gazette de Leipsic*, qui contiennent des renseignements quelquefois très-importants sur la musique des divers peuples de l'Europe.]

§ VII. Autres pays hors de l'Europe.

BIRD (William-Hamilton). *The musical miscellany, being a collection of the most favourite airs of Hindostan.* Calcutta, 1789.

JONES (Sir William). *The worses of* — Londres, 1790, 6 vol.

Cet auteur fournit de précieux renseignements sur la musique et les musiciens indous. On trouve aussi dans les *Asiatic researches*, tome III, page 55, un article de Jones intitulé *On the musical modes of the Indous*.

DALBERG (Jean-Frédéric-Hugues Freybeer von), né en 1752, mort en 1812. *Gitagovinda, oder die Gesange Taja-*

devas eines altindischen Dichters, aus dem sanscrit ins englische und aus diesem ins deutsche ubersetzt. Erfurt, 1801.

— *Ueber die Musik der Indianen, aus dem englischen sammlung indischer und anderer Volksgesänge.* Erfurt, 1802, in - 4.

Ce livre est une traduction du travail de Jones, avec des notes et des additions.

RUSSEL (Alexandre). *The natural history of Aleppo and parts adjacent.* London, 1756, in-4.

PANANTI (Filippo). *Avventure ed osservazioni sopra le coste di Barbaria.* Milan, 3 vol. in-12, seconde édition.

[*La Gazette de Leipsic* renferme aussi d'assez nombreux renseignements sur la musique de divers peuples de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique.]

Article second. — *Bibliographie de l'histoire du chant ecclésiastique et de la musique d'église.*

§ I. *Chant ecclésiastique et musique d'église en général.*

BARONIUS (César), né à Sora, royaume de Naples, le 20 octobre 1538, mort à Rome en 1607. *Annales ecclesiastici*, XII vol. in fol. Cologne, 1623, 1636. Il y en a plusieurs éditions.

HURTADO (Thomas), né à Tolède en 1589, mort à Séville en 1659. *De chori ecclesiastici antiquitate, necessitate et fructibus.* Dans la *Bibliotheca Hispanica*.

DONI (Jean-Baptiste). *Dissertatio de musica sacra, recitata in academia Basiliiana.* 1640. Dans ses œuvres, tome I, page 267.

BONA (Jean), né à Mondovi en 1609, mort à Rome en 1674. *De divina psalmodia, sive psallentis ecclesiae armonia.* Romæ, 1653. Il y en a beaucoup d'autres éditions.

LECLERC (Dom Jacques), mort en 1679. *La science et la pratique du plain-chant.* Paris, 1672, in-4.

NIVERS (Gabriel). *Dissertation sur le chant grégorien.* Paris, 1683, in-8.

CIONACCI (Francesco), né à Florence en 1633, mort en 1714. *Dell' origine e progressi del canto ecclesiastico.* Bologne, 1685, in-8.

On le trouve plus communément en tête du traité de Coferati, dont il sera parlé en son lieu.

MABILLON (Dom Jean), né dans le diocèse de Rheims en 1632, mort en 1707. *De liturgia gallicana.* Paris, 1729, in - 4.

LEBEUF (Jean). *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*. Paris, 1741, 290 pages in-8.

SANTARELLI (Joseph), né à Forlì en 1710, mort à Rome en 1790. *Della musica del santuario e della disciplina de suoi cantori*. Roma, 1764.

Betrachtungen über die Kirchen musik und heiligen Gesänge der Rechtgläubigen, und hirven Nutzen. Breslaw, 1767, in 8.

GERBERT (Martin), né à Hord en 1720, mort en 1763. *De cantu et musica sacra prima ecclesiæ ætate*. Typis San-Blasianis, 1774. 2 vol. in-4. Tome I de 590 pages, tome II de 409 pages, tables de 140 pages, et 35 planches.

Excellent ouvrage qui offre presque autant d'intérêt que la collection publiée par le même auteur, dont nous avons précédemment analysé le contenu.

Historical and critical essay on the cathedral music. London, 1783, in-4.

Kaiserly Krikuhr. Nawakaraan. Constantinople, 1794, in-8, avec gravures en bois.

L'auteur était un chantre arménien, et son ouvrage traite de la musique arménienne.

SCHLIMMBACH, né vers 1760. *Vorschlage zur Verbesserung des Kirchen musik wesens*. Suite d'articles dans la Gazette musicale de Leipsic, année 1805.

L'auteur était chantre et organiste à Prenzlau.

VOGLER (George-Joseph). *Deutsche kirchen musik die vor 30 Jahren zu 4 singstimmen und der orgel herauskamen, und mit einer modernen instrumental begleitung berrichert worden, nebst der zerglie derung und Beantwortung der Frage : hat die musik seit 30 jahren gewonnen oder verloren ?* Munich, 1807.

— *Veber choral und Kirchensange. Ein Bei trag zur Geschichte der Tonkunst im 19 jahrhudent*. Ib. 1813, in-8.

RAMBACH (Auguste - Jacques). *Veber Dr Luthers verdienste un den Kirchensauge, oder Darstellung dessen, waser als Liturg, Liederdichten und tonsetzer zur verbesserung des öffentlichen gottesdienst geleistet hat. Nebfs einer aus den original quellen genommenen Abdrucke sautlicher Lieder und Melodien Luthers, wie auch der Vorred zu seinen Gesangbuche*. Hambourg, 1813, in-8.

SIEVENS. *Die pabsliche kapelle zu Roma*. Dans la Gazette musicale de Leipsic, vingt-septième année, sept articles dans es numéros 19-25.

§ II. *Beauté, utilité, nécessité de la musique ecclésiastique.*

PAULI (Godefroy-Albert), né à Carschau, près Königsberg, en 1685, mort en 1745. *Tractatus de choris prophetarum symphoniacis in ecclesia Dei. Ea contrahens quæ ad consultationem de numquam negligenda instauratione cultus Dei rationalis, etiam in choris ecclesiæ musicis, in hac theologiæ regiminis ecclesiastici parte facere videntur; etc.* Rostock, 1719, in-4.

SANDEN (Bernard). *Dass die kirchen musik, weren solche wohl und christlich eingerichtet, eine Gabe gottes sey, zu Gottesdienst und ehren zu bringen.* Königsberg, 1720, in-4.

MATTHESON (Jean). *Die nevangelegte Freuden - Akademie zum lehrreichen vorgeschmack un beschreiblicher herrlichkeit in der uesta gottlicher macht.* Hambourg, 2 vol. in-8, 1751 et 1753. Tome I, 302 pages; tome II, 322, sans la table.

SCHMIDT (Jean-Chrétien). *Musictheologia, oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten.* Bayreuth, 1754; in-8. de 312 pages.

WINTER (Jean-Chrétien), né à Helmstadt en 1718. *De cura Principum et Magistratum piorum in tuendo et conservando cantu ecclesiastico eodemque tam plano quam artificioso.* Hanovre, 1773, in-4.

RAWLINS (Jean). *The power of music, and the particular influence of church-music, a sermon preached in the cathedral-church of Worcester, at the anniversary meeting of the choirs of Worcester, Hereford and Gloucester.* Rivington, 1773, in-8.

HOME (George). *The antiquity, and excellence of church-music.* London, 1784.

SACCHI (Giovenale). *D. Placido, Dialogo dove cercasi se lo studio della musica al religioso convenga o disconvenga.* Pisa, 1786, in-8.

SCULTESIUS (Jean-Paul), né à Feckheim en 1748, mort à Livourne en 1816. *Memoria sopra la musica di Chiesa.* 1810, in-4.

RAYMOND (G.-M.). *Mémoire sur la musique religieuse.* Dans les *Mémoires de la société royale académique de Savoie*, tome III.

§ III. *Du chant ecclésiastique en particulier.*

PARADIN (Guillaume), né à Cuiseaux, en Bourgogne, vers le milieu du seizième siècle. *Traité des chœurs.* Beaujeu, 1566, in-8.

SICCUS (Anacletus). *De ecclesiastica hymnodia.* Anvers, 1633.

OLEARIUS (Jean), né à Halle en 1611, mort en 1684. *Geistliche Sing-Kunst, etc.* Leipsic, 1671.

RANGO. *Sendschreiben von der Musica, alten and neuen Liedern.* Greiswalde, 1694, in-4.

EUSTACHIUS, A. S. UBALDO. *Disquisitio de cantu a D. Ambrosio in Mediolanensem ecclesiam introducto.* Milan, 1695.

NORNIUS (Pierre), né à Hambourg. *Dissertatio de hymnorum latinæ ecclesiæ collectionibus, qualisim in hymno. Veni Redemptor omnium, vitiosa lectio nunc primum emendatur ex M. S. Frid. Lindebargii.* Kiel, 1709, in-4.

VOGT (Jean). *Historische untersuchung, wer doch des alten und bekamsten Liedes : Allein Goth in der Hoh sey ehr etc. citzentlicher autor sey ?* Stade, 1723, in-4.

PLANTIN. *Dissertationis historicophilologicæ περί ὑμνοποιῶν sive de Autoribus hymnorum ecclesiæ Sueo-gothicæ, pars prior.* Upsalæ, 1728, 4 pages in-4., *pars posterior*, ib. 1730, 45 pages in-4.

ADAMI, né en Pologne, mort à Landshut âgé de 42 ans. *Philosophisch musicalische Betrachtung über das gottlich schone der Gesangsweise in geistl. Liedern bei öffentlichen Gottesdienst.* Bressau, 1755.

BAUMANN (Jean-Godfroy). *Schediasmâ historico theologicum de Hymnis et Hymnopoïis veteris et recentioris ecclesiæ.* Breine. 1765, 54 pages in 8.

KOCHER (Conrad). *Die Tonkunst in der kirche, oder ideen zu einen allgemeinen viestimuri gen choraland Figural-gesang sur einen kleinn chor, nebst ansichten uber den zweck der kunst im Allgemeinen.* Stuttgart, 1823, in-8. de 309 pages.

BECK (Adolphe). *Dt. Martin Luther's gedanken uber die musik.* Berlin et Posen 1825.

ANTONY (François-Joseph), né à Munster le 1^{er} février 1790. *Archæologisch-Liturgisches Lehrbueh des Gregorianischen kirchengesanges.* Munster, 1829, in-4 de 254 pages.

[L'Allemagne a fourni de plus un nombre considérable de traités et dissertations sur le chant ecclésiastique tant catholique que luthérien.]

§ IV. De l'usage du chant ecclésiastique.

WALLIN (George), né en 1644. *De prudentia in cantionibus ecclesiasticis adhibenda.* Disput. 1733 in-4 de 76 pages. L'auteur était évêque de Hernestand.

GOTZEL (George-Henri), né à Leipsic en 1667, mort en 1728. *De odio pontificiorum in hymnos ecclesiæ lutheranæ* 1702, in-4.

SCHMIDT (Jean-André), né à Worms en 1652, mort en 1726. *Dissertatio historico theologica de modo propagandi religionem per carmina*. Helmstad, 1710, 7 feuilles in-4.

CYPRIANUS (Ernest-Salomon), né à Hostein en Franco-nie, en 1673, mort en 1745. *De propagatione hæresicum per cantilenas*. Dissert. Londres, 1720, 24 pages in-8.

WERNSDORF (Ernest-Frédéric), né à Witemberg en 1718. *Exercitatio liturgica de formula veteris ecclesiæ psalmodica: Halleluja*. Wittenberg, 1762.

BEKHUHS (Gottlob-Frédéric), né à Dingelstadt, mort en 1795. *Ueber die kirchen melodien*. Halle, 1796 in-8 de 150 pages.

PAUFLER (Chrétien-Henry). *Gedanken uher das offentliche singer der schuler auf den gassen, nabst Nachrichten und bilte das Alumneum und die currende der Kreutzschule in dresden betreffend*. Dresde. 1808, 4 feuilles in-8.

Ueber das bedürfnih einer verbesserten einrichtung des gottesdienstes in der protestantischen kirchen niet besonderer hiuficht auf Hamburg. Hambourg, 1815.

§ V. *Recueils de chants d'église dans lesquels se rencontrent des renseignements appartenant à l'histoire de la musique.*

LOSSIUS (Lucas), né à Vacha, dans l'Assie, en 1508, mort en 1582. *Psalmodia, hoc est Cantica sacra veteris ecclesiæ selecta*, etc. Nuremberg, 1553, in-fol.

TOMMASI (Joseph-Marie), né en Sicile en 1649, mort en 1713. *Antiqui libri missarum romanæ ecclesiæ*. Rome, 1691, in-4.

DEMOS. *Bréviaire romain, noté selon un nouveau système de chant très-court et très-facile*. Paris, 1727, in-12 de plus de 1500 pages. Il est inutile de dire que ce système ne fut pas adopté.

MASSON. *A copious collection of those portions of the psalms of David, bible and liturgy which have been set to music, and sung as anthems in the cathedral and collegiale churches of England*. York. 1782.

AREVALO (Faustino). *Hymnodia Hippànica ad cantus, latinatis metricque leges revocata et aucta. Præmittitur dissertatio de hymnis ecclesiasticis eorumque correctione atque optimâ constitutione*. Romæ, 1784, in-4.

KLEIN (Jean-Joseph). *Neves vollstandiges choralbuch zum*

Gebrauch bei dem Gottesdienste nebst einem Kurzen Vorbericht von der choral musik. Rudolstadt, 1785, in-4 de 175 pag.

KNFCHT (Justin-Henry), né à Bieberach en 1751, mort en 1817. *Vollständige Sammlung theils ganz neu komponister, theils verbesserter 4 stimmiger choral melodien.* Stuttgart, 1799.

UMBREIT (Charles-Goëlieb). *Allgemeines choralbuch für die protestantische kirche viertimmig ausgesetzt, mit einer einleitung über den kirchengesang und dessen Begleitung durch die orgel!* Gotha, 1811, in-4, magne de 186 pages.

WEIMAR (Georges-Pierre), né à Stottenheim en 1734, mort en 1800. *Vollständiges rein und unverfälschliches choral melodien buch zum gebrauch der vorzüglichsten protestantischen gesangbüchern in Deutschland, mit Joh. Christian kittels harmonischer Begleitung.* Erfurt, 1812.

§ VI. *Sur l'introduction et l'admission de la musique instrumentale dans les églises.*

OLEARIUS (Jean), né à Wesel en 1546, mort en 1623. *Renat. Calliope organiciæ de invento perquam ingenioso systemate miraculoso et usu religioso organorum musicorum, etc.* Halle, 1597, in-4.

DURANTI (Jean-Etienne), né à Toulouse en 1534. *De ritibus ecclesiæ catholicæ.* Paris, in-8.

HUYGENS ou **HUGENIUS** (Constantin), né à l'Aja en 1596. *Orgelgebruyk in the der kerke versenigte Nederlande.* Amsterdam, 1660, in-8 de 180 pages.

SCHOOKIUS (Martin), né à Utrecht en 1613, mort à Francfort en 1669. *Exercitatio de musica organica in templis.* Utrecht, 1663, in-4.

BROOKBANK (Joseph). *The welltuned organ, or a discussion on the question, wather or no instrumental or organical musik be lawfuf in holy publik assemblies.* London, 1666.

MUNK. *De usu organorum in templis. Dissertatio.* Abo, 1673.

DES LIONS ou **DES LYONS** (Jean), né à Pontoise en 1615, mort en 1700. *Critique d'un docteur de Sorbonne sur les deux lettres de messieurs Des Lyons et de Bragelogne, touchant la symphonie et les instruments qu'on a voulu établir dans leur église aux leçons de ténèbres.* 1680, in-8.

STOHVIUS (Jean-Maurice). *Organum musicum historice extructum.* Lipsiæ, 1693, in-4.

DODWEL (Henry). *Treatise concerning the lawfulness of instrumental music in holy offices.* London, 1700, in-8.

FEYOO (Benott-Jérôme), né en 1765. *Declamacion contra*

la introduccion de la musica profana en los templos , dans le premier volume du *Teatro critico universale*. Madrid, 1726 , in-4.

CORBELLON (Eustache). *Dialogo harmonico en defensa della musica de los templos*. 1726 , in-4. Réponse au précédent.

CHRYSANDER (Guillaume-Chrétien). *Historische untersuchung von den kirchenorgeln*. 1755 , in-8 de 3 feuilles et demie.

ALBRECHT (Jean-Laurent). *Abhandlung uber die Frage, ob die musik bei dem Gottesdienste der christen zu dulden oder nicht ?* Berlin, 1764, 4 feuilles in-4.

§ VII. Droits et devoirs des musiciens d'Eglise.

GUIDETTI (Jean). *Directorium chori ad usum sacrae Basilicæ Vaticanæ*. Rome, 1580, in-8. Il y en a plusieurs autres éditions ; une des plus récentes, revue par François Pellichiari, a paru à Rome en 1737, in-4.

LOW (Edouard). *Short direction for the performance of cathedral service*. Oxford, 1661, seconde édition, augmentée en 1664.

KUHNAU (Jean), né à Geysing en 1660, mort en 1722. *Dissert. de juribus circa musicas ecclesiasticas*. Lipsicæ, 1668, in-4 de 5 feuilles.

BINGHAM (Joseph). *Origines seu Antiquitates ecclesiasticæ*, etc. 1724, in-4°.

SLEVOGT (Gottlieb). *Gründliche Untersuchung von den rechten der altare, taufsteine, beichtstühle, predigtstühle, kirchenstande, gotteskasten, orgeln, kirchenmusik, glocken, thürme und gottesacher, nebst einleitung von innarlicher und aüssertlicher gestalt der esten kirchen*. Iéna, 1732, in-8°.

[Beaucoup d'auteurs, allemands pour la plupart, ont écrit sur les abus de la musique d'église, et ont souvent eu des adversaires qui ont répondu à leurs critiques. Ces ouvrages n'ont pas, en général, un mérite suffisant pour faire autorité ; c'est pourquoi nous ne les citons pas. Le petit nombre de ceux qui méritent considération sont précisément ceux où le chant d'église n'est pas la matière essentielle du livre. Il en est cependant un digne d'une attention particulière, en ce qu'il est contemporain, et s'attaque aux vices actuels de notre musique d'église. Il a été publié à Venise en 1821, sous le titre de *Dissertazione sopra il grave disordine et abusi della moderna musica vocale et instrumentale che si è introdotta, et si usa ai nostri dì nelle chiese e ne' culti divini*. In-8° de 148 pages,

Forkel termine cette partie du sixième chapitre par la liste des ouvrages qui traitent la question de savoir si la musique existera dans l'autre vie ; nous croyons pouvoir, sans inconvénient, supprimer ce paragraphe ; nous pensons que nos lecteurs s'inquiètent assez peu des réponses qui peuvent être faites à de pareilles questions, et cherchent dans notre ouvrage des renseignements plus utiles et plus positifs.]

Article troisième. — *Musique de théâtre.*

§ I. *En général.*

MÉNESTRIER (Claude-François), né à Lyon en 1631, mort à Paris en 1705. *Des représentations en musique anciennes et modernes.* Paris, 1681, in-12 de 32 pages.

RICCOBONI (Louis), né à Mantoue en 1707, mort à Paris en 1772. *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe.* Paris, 1738, in-8°.

LOCKMANN. *Some Reflexions concerning operas*, etc. 1774. In-4°. *The lyric music revived in Europe or a critical display of the opera in all its revolutions.* London, 1768, in-8° de 147 pages.

NOUGARET (Pierre-Jean-Baptiste), né à La Rochelle en 1742. *De l'art du théâtre, où il est parlé des différents genres de spectacles et de la musique adoptée au théâtre.* 2 vol. in-8°, Paris, 1769.

PLANELLI (Antoine). *Dell'opera in musica.* Naples, 1772, in-8° de 272 pages.

HERDER (Jean-Godefroy), né à Morungen, dans la Prusse, le 25 août 1741, mort en 1804. *Taus Metodramma.* Voyez son *Adrastea*. Leipzig, 1801.

§ II. *En particulier.*

1° *Italie.*

DENNIS (Jean), mort en 1737 à 77 ans. *An Essay on the italian opera.* London, 1706, in-8°.

BARETIT (Joseph), né à Luvins en 1716, mort à Londres le 5 mai 1789. *Account of the manners and customs of Italy.* London, 1768, in-8°.

ARTEAGA (Elienne), né à Madrid, mort à Paris en 1799. *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente.* Première édition, Bologne, 1783, 2 vol.; seconde édition, 3 vol. in-8°, Venise, 1785 : tome I de 361 pages, tome II de 334, tome III de 394.

BROWE (Jean). *Letters on the poetry and music of the italian opera.* London, 1789, in-12 de 161 pages.

[A cet article se rapportent les almanachs et journaux de théâtre publiés en Italie, et les tables chronologiques d'*opéras italiens* représentés sur les divers théâtres de ce pays. On possède des recueils de ce dernier genre pour Venise, Bologne, Rome et Milan : ces ouvrages sont loin d'être satisfaisants. Il est fort étonnant que Naples ne possède pas de recueil en ce genre. Il serait bien à désirer que quelque littérateur patient et laborieux continuât jusqu'à nos jours la grande *dramaturgie* de Leo Allatius, portée par ce savant jusqu'en 1667, puis continuée jusqu'en 1755, et abandonnée depuis cette époque.]

2° France.

Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris. Paris, 1719, in-12.

Lettres historiques sur l'Opéra de Paris, années 1720-1722.

Almanach chronologique et historique de tous les spectacles de Paris. Paris, 1752 à 1794, in-24.

Cet almanach avait été commencé par Grimm ; il a été continué sans interruption jusqu'en 1794, repris en l'an VIII (1800), et abandonné, repris de nouveau en 1815, et également abandonné. Il a été repris en 1822, et continué avec quelques interruptions jusqu'en 1838.

Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu'à présent. Première édition, 1753 : seconde édition, 2 vol. in-8° : tome 1 de 320, tome 2 de 222 pages.

Etat actuel de la musique du roi et des trois spectacles de Paris. Paris, 1767, in-24. Cet almanach a été publié pendant plusieurs années.

REICHARDT (Jean-Frédéric). *An das musicalische publicum seine Französischen Opern Tamerlan und Panthée e betrefend.* Hambourg, 1787, in-8° de 55 pages.

[La France possède, en outre, de très-nombreux almanachs et journaux de théâtre, ainsi que beaucoup de catalogues chronologiques et alphabétiques de pièces représentées aux diverses époques.]

3° Angleterre.

LANGBAINÉ (Gérard). *Account of english Drama and dramatic poets.* London, 1791.

Ebauche d'un catalogue historique et critique des opéras

anglais, et autres pièces anglaises qui ont eu rapport à l'opéra (Bibliothèque britannique, tome XV, première partie).

OULTON. *The History of the english theatres in London, containing an annual register of all the new and revived tragedies, comedies, operas, farces, pantomimes, etc., that have been performed at the theatres royal in London from the year 1771 to 1795 with occasional notes and anecdotes.* London, 1796, 2 vol. in-8°.

4° Allemagne.

SONNENFELS (Joseph Edler von), né à Niklsburg en Moravie en 1733. *Briefe über die Wienerische schaubühne.* Vienne, 1768, in-8°.

SONNLEITHER (Joseph-Ferdinand). *Wiener theater Almanach für 1794-1796.* Vienne.

§ III. Opéra bouffon.

Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire. Paris, 1743, 2 vol. in-12.

Histoire de l'opéra bouffon, contenant les jugemens de toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour. Paris, 1768, 2 vol.; tome 1 de 268, tome 2 de 216 pages; in-8° parvo.

§ IV. Théorie de la musique de théâtre.

1° Italie.

INGEGNERIS (Ange). *Della Poesia rappresentativa, e del modo di rappresentave le favole sceniche.* Ferrare, 1498, in-4°. Il y a une seconde édition de Venise, 1738, in-8°.

MARCELLO (Benedetto), né en 1686, mort en 1739. *Il teatro alla moda, ossia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire opere italiane in musica nel quale si danno avvertimenti utili e necessari a poeti compositori di musica, musici dell' uno e dell' altro sesso, etc.*

Cette brochure satirique est devenue fort rare, bien que l'on en cite trois éditions.

ALGAROTTI (François), né à Venise en 1712, mort à Pise en 1765. *Saggio sopra l'opera in musica.* Livourne, 1763, in-8° de 157 pages. Traduit en français, en anglais et en allemand.

MILIZIA (François). *Del Teatro.* Venise, 1773, in-49 de 100 pages, et planches.

RUBBI (André). *Il bello armonico Teatrale, opuscolo all'apertura del nuovo teatro in Venezia nel 1792.* Venise, 1792, in-8° de 115 pages.

2° France.

SAINT-MARD (Toussaint-Raymond de), mort à Paris en 1757, âgé de 75 ans. *Réflexions sur l'opéra.* La Haye, 1741.

CHASSIRON (Pierre-Mathieu-Martin de), né à Oleron en 1704, mort en 1767. *Réflexions sur les tragédies-opéra.* Paris, 1751, in-12.

MABLY (Bonnot de). *Lettres sur l'opéra.* Paris, 1752, in-12.

MARMONTEL (Jean-François), né à Bort en 1719, mort à Abbeville le 30 décembre 1799. *De l'Opéra,* 1763, in-8°.

DORAT (Claude-Joseph), né à Paris le 31 décembre 1734, mort le 29 avril 1780. *La déclamation théâtrale,* poème didactique en trois chants. Paris, 1766, in-8° de 128 pages. Le troisième chant est consacré à l'opéra.

GARCINS ou DESGARCINS (Laurent). *Traité du mélodrame ou Réflexions sur la musique dramatique.* Paris, 1772, in-8° de 380 pages.

GRÉTRY (André-Émile-Modeste), né à Liège en 1741, mort à Paris en 1813. *Mémoires ou Essai sur la musique.* Paris, 1789, in-8° de 531 pages. Seconde édition, 1797, 3 vol. in-8°, Paris. Il y a une troisième édition, imprimée à Bruxelles, avec des notes par M. Maës. La première édition n'avait qu'un volume, qui est le premier des deux autres éditions.

MARTINE. *De la Musique dramatique en France, ou des principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées; des révolutions successives de l'art en France, de ses progrès et de sa décadence, des compositeurs qui ont travaillé pour nos spectacles lyriques, et de leurs productions restées au théâtre.* Paris, 1813, in-8° de 365 pages.

BLAZE (François-Henri-Joseph Castil), né à Cavaillon le 1^{er} décembre 1784. *De l'Opéra en France.* Paris, 1820, 2 vol. in-8°; tome 1 de 454, tome 2 de 349 pages.

3° Allemagne.

BERTUCH (Jean-Georges). *Disputat. inaugur. de eo quod justum est circa ludos scenicos operasque modernas dictas vulgo opéra.* Kiel, 1693, in-4.

MATTHESON (Jean). *Die neveste untersuchung der singe piele, nebst beige fûgter musikalischen geschmackprobe liefort*

hiermit Aristoxenus der jüngere. Hambourg, 1744, in-8 de 168 pages.

Imitation du *Teatro alla moda* de B. Marcello.

DREFFLER (Ernest-Christophe), mort à Cassel en 1779, âgé de 45 ans. *Theaterschule für die Deutschen, das ernesthalte sings chauspiel betreffend.* Cassel, 1777, in-8 de 14 feuilles.

§ V. Pour ou contre l'opéra.

REISER (Antoine), né à Augsbourg en 1628. *Theatromania, oder die Werke der Finsternis, in den öfenttlichen schauspielen von den alten kirchenlehrern und ellichen Heydnischer scribenten verdanunt.* Ratzebourg, 1681, in-12.

RAUCH (Christophe). *Theatrophania.* Hanovre, 1682, 2 vol. in-8.

Réponse au précédent: Reiser répliqua dans un livre intitulé *Der gerviffenslose Advocat, mit seiner Thetrophanie kürzlich abgefertigt.* Hambourg, 1682, in-12.

ELMENHORST (Henry). *Drammatologia antiquo-moderna*, etc. Hambourg, 1688, in-4 de 186 pages.

PORÉE (Charles), né en 1675. *Oratio, Theatrum fitne vel esse possit schola in formandis moribus idonea una cum gallica versione Petri Brumoy*, dans les discours de l'auteur, imprimés à Paris en 1735, tome II, page 281.

§ VI. Construction des salles de concert ou d'opéra.

Vues sur la construction intérieure d'un théâtre d'opéra, suivant les principes des Italiens. Paris, 2 vol., 1706 et 1767.

NOVERRE (Jean-George), né à Paris, mort à St.-Germain en 1810, à l'âge de 83 ans. *Observations sur la construction d'une nouvelle salle d'opéra.* Paris, 1781, in-8.

PATTE. *Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, etc. Paris, 1782, in-8.

SAUNDERS (George). *Treatise on theatres including some experiments on sounds.* Londres, 1790, in-4.

NICCOLINI (Antoine). *Alcune idee sulla risuonanza del teatro.* Naples, 1805.

[Il est inutile de transcrire ici les titres des œuvres spéciales d'architecture où la matière est traitée *ex professo*.]

§ VII. Comparaisons de la musique italienne, française et allemande. Guerre des bouffons. Gluckistes et Piccinicistes.

1^o Comparaisons.

RAGNET (l'abbé). *Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, 1702, in-12, et *Défense du parallèle*. Paris, 1705, in-12.

DE FRENEUSE (Jean-Laurent-Lecerf de la Vieuville), né à Rouen en 1674, mort en 1707. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruxelles, 1705, 2 vol. in-12. Bonnet l'a réimprimé à la suite de son *Histoire de la musique*.

La musique, poëme divisé en quatre chants, par M. D.... Lyon, 1714, in-4 de 32 pages.

KRAUSE (Chr.-G.). *Lettre sur la différence entre la musique italienne et française*. Berlin, 1748, in-8.

Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présente le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts. Lausanne, 1754, 137 pages in-8.

D'ALEMBERT (Jean-Lerond), né à Paris, mort en 1783, à l'âge de 66 ans. *De la liberté de la musique*, dans le tome quatrième de ses *Mélanges de philosophie d'histoire et de littérature*.

2^o Guerre des bouffons.

GRIMM (Frédéric-Melchior). *Le petit prophète de Boehmischbrodä*, sans lieu ni date d'impression (Paris, 1752).

Cette brochure fut le signal d'une guerre, où les épi-grammes, les bons mots et les injures furent lancés de part et d'autre avec un acharnement des plus plaisants. Tous les amateurs de Paris se divisèrent en deux partis : les amis des bouffons se rassemblant sous la loge de la reine, on appela leur réunion le *Coin de la Reine* ; les partisans du vieux goût français se réunissaient du côté opposé, que l'on appelait *Coin du Roi*. Les brochures publiées a'ors sont quelquefois fort spirituelles, mais elles ont aujourd'hui perdu tout intérêt, et leurs titres ne feraient que grossir inutilement ce volume. Ce fut à la suite de ces démêlés que fut publié l'ouvrage suivant, qui fit alors beaucoup de bruit et méritait d'en faire.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), né à Genève le 28 juin 1692, mort à Ermenonville le 2 juillet 1778. *Lettre sur la musique française*, 1753, in-8. Se retrouve dans les éditions de ses œuvres.

La guerre qui s'était apaisée par le départ des bouffons

se ralluma , et de très-nombreuses publications suivirent celle de Rousseau. Deux ou trois seulement méritent quelque considération.

Apologie de la musique française contre M. Rousseau. Paris, 1754, in-8 de 78 pages.

BATON (le jeune). *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française.* Paris, 1754, in-8 de 36 pages.

3° Gluckistes et Piccinicistes.

CHABANON (Michel-Paul-Guy de), né à Saint-Domingue en 1730, mort le 10 juillet 1792. *Lettre sur les propriétés de la langue française*, dans le *Mercure de France*, janvier 1773.

Quantité d'articles assez étendus . insérés dans ce même journal depuis 1772, concernent les compositions de Gluck pour l'opéra français.

RIEDEL (Frédéric). *Ueber die Musik der Ritters Christoph von Gluck verschiedene schrifften gessammelt und herausgegeben.* Vienne , 1775, in-8 de 96 pages.

MARMONTEL (Jean-François). *Essai sur les révolutions de la musique en France.* 1777, 60 pages in-8.

— *Polymnie*, poème en neuf chants.

Ce petit poème fort agréable n'a pas paru du vivant de l'auteur, mais plusieurs fragments manuscrits circulèrent, et enfin M. Fayolle en publia une édition en 1817. M. Marmontel fils s'opposa à la mise en vente, et quelque temps après (en 1820), il publia lui-même cet ouvrage avec la *neuvaine de Cythère*. Ces deux ouvrages réunis forment un vol. in-8 de VII et 400 pages.

TRILLO (Camille). *Lettre sur la musique dramatique.* Paris, 1777, in-8 de 43 pages. Camille Trillo est un pseudonyme.

Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique, par M. le chevalier Gluck. Naples (Paris), 1781, in-8 de 500 pages.

[Les mélanges de littérature de Suard contiennent plusieurs articles en faveur de Gluck; plusieurs sont de l'abbé Arnaud.]

CHAPITRE VII.

NOTICES HISTORIQUES RELATIVES À LA MUSIQUE MODERNE.

Art. I. *Biographies.*§ I. *En recueil.*

WILISCH (Chrétien-Frédéric). *De celebrioribus musicorum solidiori doctrina illustrium exemplis.* 1710, in-4.

ADAMI da Bolsena (André), né en 1668, mort le 22 juillet 1742. *Osservazioni per ben regolare il coro ed i cantori della cappella pontificia nelle funzioni si ordinarie che straordinarie.* Roma, 1711 in-4. de 216 pag.

Ce volume est fort important pour l'histoire de la musique du seizième siècle; la plupart des notices données par Adami ont du reste été reproduites et rectifiées dans les *Memorie della vita di Pierluigi da Palestrina* dus à M. Joseph Baini.

HEUMANN (Christophe-Auguste). *Programma de minerva musica, sive de eruditis cantoribus.* Gottingue, 1726, demi-feuille in-4.

SIEVENS (Henry-Jacques). *Cantorum eruditorum decades duæ.* Rostoch, 1729.

MATTHESSON (Jean). *Grundlage einer ehrenpforte, woran der tuchtigsten capellmeister, componisten, musikgelehrten, tonkunster, etc.* Hambourg, 1740, deux alphabets et dix feuilles in-4.

LEONHARD (Jean-Christoslôme). *Programma quo scholæ gættingensis, quæ modo Pædagogii, modo gymnasii nomine quondam insignita est, cantores figurales ab suo ortu ordine recensentur, eorumdemque vitiis nonnulla pariter ac urbis fata inferuntur.* Gottingen 1743, in-4.

HIBER (Jean-Adam), né en 1728, mort en 1804 *Lebensbeschreibungen berühmter musikgelehrten und tonkünstler, neuerer zeit.* Leipzig 1784, in-8 de 320 pages.

Biographien einiger tonkünstler. Ein beitraq zur musikalischen gelehrtengegeschichte. Francfort et Leipzig 1786, in-8, de 48 pages.

GERBER (Ernest-Louis), né à Schwazburg-Sondershausen en 1746, mort en 1819. *Historisch-biographisches lexicon der tonkünstler, welches nachrichten von deus leben und werken*

musicalischer schriststeller, berühmter, componisten, sanger meister ouf instrumenten mæher cuthalt. Leipsia, 2 vol. in-8, tome I A-M, 1790, 32 feuilles ; tome II, N-Z 1792, 28 feuilles, avec un appendice de XVI et 86 pages.

— *Neves historich-biographisches Lexicon*, etc. Leipzig, tome I, A-D 1812, 32 feuilles gr. in-8., tome II E-J, ib. 2, feuilles ; tome III D-R 1813, 31 feuilles ; tome IV, 1814 s-z, de 24 feuilles avec cinq appendices, etc.

Cet ouvrage n'est point une nouvelle édition du précédent, mais il en forme le supplément et la continuation.

SIEBIGK (Chrétien-Albrecht). *Museum berühmten Tonkünstler. In kupfer oder schriftlichen abrissen.* Oder, *museum deutscher gelehrten und künstler.* Bessau, 1801.

KUHNAU (Joseph-Christophe), né en 1735, mort en 1805. *Die blinden Tonkünstler.* Berlin, 1810, in-8.

CHORON (Alexandre-Etienne) et FAYOLLE (François Joseph). *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts et vivants*, etc. Paris, tome I, 1810, de XCII et 435 pages, tome II, 1811, de 470 pages.

Il y a sur plusieurs exemplaires un nouveau frontispice portant l'année 1819.

M. Fayolle a été le principal auteur de ce travail, qui a été fort utile en France jusqu'à ce jour. Choron a fourni l'introduction (reproduite avec quelques développements dans notre livre précédent) et un fort petit nombre d'articles. Si la publication eût été retardée d'un ou deux ans, l'ouvrage eût acquis une bien plus grande importance, puisque l'on aurait pu mettre à profit le supplément de Gerbert. On avait aussi annoncé que le *Dictionnaire des musiciens* aurait un supplément ; il existe en partie manuscrit entre les mains de M. Fayolle ; il serait fort à désirer qu'on le publiât, la *Biographie des musiciens* de M. Fétis étant encore loin d'être complète au ourd'hui (en 1838).

LIPOWSKI (Félix-Joseph). *Bayrisches musiklexicon.* Munich, 1811, in-8 de 438 pages.

GERVASONI (Charles). *Descrizione generale de virtuosi filarmonici italiani che sono fioriti d'all'epoca gloriosa della nostra musica fino al presente.* Se trouve à la suite de sa *Nuova teoria della musica*, qui sera annoncée en son lieu.

BERTINI (Ginseppe). *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e dei piu celebri artisti di tutte le nazioni, si antiche che moderne.* Palerme, 4 vol. in-8., 1814, 1815.

Biographia degli uomini illustri del regno di napoli ornata dei loro rispettivi ritratti. Volume esse contiene gli elogi de' maestri di cappella, cantori e cantati piu celebri, etc. Naples, 1819, in-4.

GIANELLI (Piétro). *Biographia degli uomini illustri della musica, ornata de' loro rispettivi vitratti*. Venise, 1822, in-8.

Un seul cahier a paru.

FETIS (François-Joseph), né à Mons le 25 mars 1784. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Tome I, à Paris, 1835, gr in-8 de CC et 151 pages; Tome II, BA-BY, de 368 pages; tome III, 1836, CA-DZ, de 372 pages; tome IV, 1837, EA-EY, de 476 pag.

Quoique cet ouvrage soit annoncé comme sortant d'une presse parisienne, c'est à Bruxelles qu'il est imprimé. Le tome 3, qui porte la date de 1836, n'a paru qu'en 1837. Quand cet ouvrage sera achevé, l'on n'aura en ce genre rien de plus complet et de mieux rédigé. Le premier volume offre un *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* accompagné de XII planches lithographiées.

[Outre les auteurs que nous venons de citer, on trouve des notices sur quantité de musiciens plus ou moins célèbres dans les biographies générales, ou bien dans les biographies des hommes illustres d'un pays, d'une province, d'un département, d'une ville, etc. On en lit aussi dans plusieurs almanachs et écrits périodiques consacrés à des matières d'intérêt général ou spécialement destinés à la musique. Les recueils de ce dernier genre qui peuvent être consultés avec le plus de fruit sont : 1° *La Gazette musicale de Leipzig* publiée depuis 1798; 2° *La Gazette musicale de Berlin* commencée en 1805; 3° *La Gazette musicale de Vienne*; 4° *La Cæcilia*; 5° Enfin la *Revue musicale* commencée à Paris en 1826 et continuée par la *Gazette musicale de Paris*, à laquelle elle est réunie depuis deux ans.]

§ II. Biographies particulières.

BOSIO (Antoine). *Historia passionis Cæcilie virginis*, Rome, 1600, in-4.

HERSOG (Ernest-Guillaume). *Memoriæ beati defuncti directoris chori musici lipsiensis D. Joannis Kuhnau*. Lipsiæ, 1722, in-4.

BANDINI (Ange-Marie), né en 1726. *Commentarii de vita, scriptis et de commercio litterario Io Bapt. Donii annotationibus illustrati*. Dans l'édition des œuvres de Doni.

SILVA (Jean de). *Elogio di Pasquale Caffaro*. Napoli, 1788.

SACCHI (Juvenal). *Vita del cav. don Carlo Broschi*. Venise, 1784.

MATTEI (Xavier), né à Naples en 1802. *Memorie per servire alla vita del Metastasio*. — *Elogio di Jomelli ossia il*

progresso della poesia e della musica teatrale. Naples, 1785, in-8. de 136 pages.

MATTHESON (Jean). *George Friederich Handels Lebensbeschreibung*, etc. Hambourg, 1761, 10 feuilles, in-8.

CHABANON (Michel-Paul-Guy de). *Eloge historique de M. Rameau.* Paris, 1764, in-8.

BURNEY (Charles). *An account of the life George-Frédéric Handel: with a description of the intended eclebrity at Westminster-Abbey and the pautheon of his memory.* London, 1784, in-4.

MORESCHI (Jean-Baptiste-Alexandre). *Orazione in lode di Giambattista Martini, recitata nella solonne academia de Fervidi l'ultimo giorno dell'anno 1784.* Bologne, 1786, in-8.

VALLE (Guillaume della). *Elogio del padre Giambattista Martini.* Naples, 1785.

FRAMERY (Nicolas-Etienne). *Une notice sur le musicien Della Marla, mort depuis peu, et membre de la société philotechnique.* Paris, 1800.

GINGUENE (Pierre-Louis), mort à Paris en 1820. *Notices sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini.* Paris, 1801, in-8. de 144 pages.

FORKEL (Jean Nicolas), né à Meeder près Cobourg, en 1749, mort en 1818. *Johan Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kuustwevke.* Leipsig, 1802, in-4 de 64 pages.

ANGELONI (Luigi). *Sopra la vita le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo, restauratore della scienza e deil' arte musica dissertatione.* Paris, 1811, gr. in-8 de 138 pages.

RAVAGNAN (Jérôme). *Elogio di Ginseppe Zarlino di Chioggia.* Venise, 1819, in-12 de 70 pages.

KANDLER (François de Sales). *Cenni storico-critic intorno alla vita ed alle opere des celebre compositore Gio. Adolfo Hasse dette il Saxone.* Venise, 1820 in-8 de 50 pages.

HEDOIN. *Notice historique par P. A. de Monsigny.* Paris, 1821.

GRIESINGER (Charles-Auguste). *Biographische notizen uber Joseph Haydn.* Leipsig, 1810.

FRAMERY (Nicolas-Etienne), né à Rouen en 1745, mort à Paris en 1810. *Notice sur Joseph Haydn, contenant quelques particularités de sa vie privée, relatives à sa personne ou à ses ouvrages.* Paris, 1810.

CARPANI (Joseph), né le 28 janvier 1752, à Villalbèse, province de Côme (bien qu'il se qualifie ordinairement Milanais), mort à Vienne le 22 janvier 1825. *Le Haydine, ovvero lettere su la vita ele opere del celebre maestro Gisseppe*

sung mitt *Anmerkungen und urtheilen begleitet*. Leipsig, 1792, gr. in-8 de XXIV et 540 pages.

Excellent ouvrage fait avec science et conscience et qui sera toujours le point de départ de tous les auteurs qui traiteront à l'avenir de bibliographie musicale. M. Lichtenthal a reproduit en entier, mais en l'augmentant, le travail de Forkel dans sa *Bibliografia della musica*; nous-mêmes n'avons fait autre chose, en regrettant que le plan notre manuel nous forçât à abrégé Forkel au lieu de l'augmenter.

TRACQ (Jean). *Verzeichniss alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener musikalien, welche in seine Kunst und Musikhandlung in Wien zu haben sind*. Vienne, 1799.

Catalogue des ouvrages qui composent la bibliothèque de l'abonnement de lecture musicale d'Aug. Leduc et comp., marchands de musique.

Ce catalogue a été rédigé par M. Choron alors intéressé dans le commerce de Leduc.

Handbuch der musikalischen litterateur, oder allgemeines systematisch geordnetes verzeichniss der bis zu ende des jahres 1815 gedruckten musikalien aus musicalischer schriften, mit Anzeige der Vergeler und preise. Leipsig, 1817, in-8 de 593 pages. — *Erfter Nachtrag*, 1818, 72 pages. — *Zweiter Nachtrag*, 1819, 78 pages. — *Dritter Nachtrag*, 1820, 57 pages. — *Vierter Nachtrag*, 1821, 88 pages. — *Funfter Nachtrag*, 1822, 67 pages. — *Sechsterf Nachtrag*, 1823, 48 pages. — *Siebenter Nachtrag*, 1824, 86 pages. — *Achter Nachtrag*, 1825, 66 pages. Cet ouvrage a été continué, puis refondu en 1828 dans un gros volume de 1158 pages; in-8, publié à Leipsig. Ce volume a été également continué, et a reçu chaque année un nouveau supplément.

[A cet article se rapportent toutes les bibliographies générales, tous ces catalogues de bibliothèques publiques et particulières, etc.; nous n'avons cité que des ouvrages spéciaux, et, parmi ces derniers, ceux qui nous ont semblé les plus remarquables.

On pourrait faire suivre la liste des livres de bibliographie musicale de celle des livres qui contiennent des noms de musiciens disposés en ordre methodique ou alphabétique, des almanachs qui offrent des séries d'adresses, etc; mais ces listes sont souvent insignifiantes pour les recherches et ne sont d'ailleurs en quelque sorte que des extraits des dictionnaires biographiques dont nous avons parlé plus haut. C'est pourquoi nous les omettons.]

§ II. Sociétés, dignités musicales ; législation, etc.

An account of the institution and progress of the Academy of ancient music. Londres, 1770 in-8.

Regolamento della società filarmonica di Cremona. Cremona, 1816, in-8 de 53 pages.

Regolamenti per la società filarmonica in Milano. Milan, 1819, in-8 de 38 pages.

[La Gazette de Leipsic contient plusieurs réglemens de sociétés philharmoniques de différentes villes d'Allemagne.]

OELRICHS (Jean-Charles-Conrad, né à Berlin en 1722. *Historische Nachricht von den Akademischen Würden in der Musik und öffentlichen musikalischen Akademien und Gesellschaften.* Berlin, 1752, in-8 de 52 pages.

SCHEID (Jean-Frédéric). *Dissertatio inauguratis de jure in musicos singulari.* Strasbourg, 1719, in-4.

STIPPER (Jean-Daniel) *Programma de musica instrumentali tempore luctus publici prohibita, etc.* Lipsiæ, 1727, une feuille in-4.

Article III. — *Dictionnaire de musique contenant l'explication des termes de l'art et quelquefois aussi des articles sur l'histoire de la musique et la vie des musiciens.*

TINCTOR, TINCTORIS ou TEINTURIER (Jean), vivait à la fin du quinzième siècle. *Terminorum musicæ diffinitorium.* Naples, 1474.

Cet ouvrage est le plus ancien imprimé relatif à la musique. La date ci-dessus est fournie par Burney, mais il n'est pas sûr qu'elle soit parfaitement exacte ; on n'en connaît que deux ou trois exemplaires dont le titre n'est pas entièrement conforme. Forkel et M. Lichtenthal l'ont reproduit en entier dans leurs *Bibliographies musicales*.

IANOWKA (Thomas-Balthasar), né à Kuttemberg. *Clavis et thesaurum magnæ artis musicæ, seu cluendarium omnium fere rerum ac verborum in musica figurali tam vocali, quam instrumentali obvenientium, consistens potissimum in definitionibus et divisionibus quibusdam recentioribus de scala, tono, cantu, etc.* Prague, 1701, in-8 de 324 pages.

BROSSARD (Sabastien de), mort à Meaux le 30 août 1730, âgé d'environ 70 ans. *Dictionnaire de musique, contenant une explication de termes grecs, latins, italiens et français, les plus usités dans la musique à l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus nécessaire à savoir ; tant pour l'histoire de la théorie, que pour la composition et la*

pratique ancienne et moderne, de la musique vocale, instrumentale, pleine, simple, figurée, etc., ensemble. Une table alphabétique des termes français qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément. Un traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant les termes italiens, latins et français. Et un catalogue de plus de 900 auteurs, qui ont écrit sur la musique, en toutes sortes de temps, de pays et de langues. Paris, 1730, in-folio et in-8.

WALTHER (Jean-Godfroy). né à Erfurt le 18 septembre 1684, mort le 23 mars 1748. *Alte und neue musikalische bibliothek, oder musikalisches lexicon, darinnen die musici, so sich bey verschiedenen nationen durch theoric und praxin hervor gethan, nebst ihren schriften und andern lebensumständen; ingleichen der in Griechischer, Lateinscher, Italienischer und Französischer sprache hebranchlighe musikalische kunst oder sonst dahin gehorige Wörter; noch alphabetischer Ornung vorgestellt, erklärt und beschrieben Werden. Leipsig, 1732, in-8 magno.*

Il est bien à regretter que ce savant ouvrage n'ait pas été terminé.

ROUSSEAU (Jean - Jacques). *Dictionnaire de musique.* Paris, 1768, in-4 de 548 pages. Il y en a un très-grand nombre d'éditions.

Cet ouvrage a été formé des articles que l'auteur avait fournis à la grande encyclopédie et qu'il a revus et augmentés. On y lit d'excellents morceaux sur la philosophie de l'art, mais malheureusement les articles qui ont pour objet l'art lui-même sont loin de mériter la même estime.

WOLF (George-Frédéric), né à Haynrode en 1762. *Kurzgefasstes musikalisches Lexicon.* Halle, 1787, in-8 mag.

Encyclopédie méthodique. Musique, 2 vol. in-4, tome I, 1791, de XII et 760 pages, tome II de 557 pages, plus, deux séries de 74 et 114 planches.

Ce dictionnaire forme l'une des compilations les plus indigestes et les plus ridicules que l'on puisse imaginer. Le premier volume jusqu'à la lettre G, a eu un grand nombre de collaborateurs. Les principaux ont été Rousseau, dont on a reproduit tous les articles sans exception, Framery, Feytou, Suard, Ginguené et plusieurs autres. Le reste appartient à M. de Momigny, qui, ayant été choisi pour terminer cet ouvrage interrompu pendant près de 30 années, y a développé un système que personne n'a voulu adopter et qui en effet repose sur des bases tellement fragiles qu'un souffle suffit pour les renverser. Ce dictionnaire est un pêle-mêle d'opinions contradictoires; néanmoins les articles histori-

ques de Ginguéné n'ont pas été sans utilité dans un pays comme la France, où la disette des bons livres de littérature musicale rend précieux les renseignements tant soit peu exacts, et qui à défaut d'originalité ont du moins le mérite d'être puisés aux bonnes sources.

BUSBY (Thomas). *A complete dictionary of music to which is prefixed a familiar introduction to the first principles of that science*. London, 1801, in-8 de XXXIV et 340 pages.

ENVALSON (Charles). *Swenskt musikaliskt Lexicon efter Grekiska, Latiniska, Italienska och Franska spraken*. Stockholm, 1802, in 8 de 346 pages, avec 14 planches.

KOCH (Henry-Christophe), né à Schwarzburg-Rudolstadt en 1749, mort en 1816. *Musikalisches Lexicon, welches die theoretische und practische tonkunst encyclopedisch bearbeitet alle alte und neue Kunswörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält*. Francfort et Mayence, 1802, in-8 mag.

— *Kurzgefasstes Handwörterbuch der musik für praktischer tonkünstler und dilettanten*. Leipzig, 1807, in-8 de 396 pages avec XXII planches.

Ces deux ouvrages méritent l'estime dont ils jouissent en Allemagne.

LICHTENTHAL (Pierre). *Dizionario e Bibliografia della musica*. Milan, 1826, 4 vol. gr. in-8. Les tomes I de VIII et 368 pages et II de 300 pages, contiennent le dictionnaire ; les tomes III de XVIII et 327 pages et IV de 545 pages, sont consacrés à la bibliographie.

Ces deux ouvrages me paraissent être quant à l'ensemble ce que l'on possède de meilleur jusqu'à ce jour sur ces matières.

HÆUSER (J.-G.). *Musikalisches Lexicon, oder Erklärung und verdeutschung aller in der Musik vor kommenden ausdrücke Benennungen und Fremdwörter mit Bezeichnung der aussprache in alphabetischer ordnung*. Meissen, in-8. La première livraison a paru en 1829.

ANDERSC (J.-D.). *Musikalisches Wartenburch*. Berlin, 1829, in-8 magno de 420 pages.

— *Dictionnaire aristocratique, démocratique et mystigorieux de musique*, etc Paris, 1826, in-18 de 182 pages. Plaisanterie souvent amusante.

[On pourrait encore former une section de divers ouvrages dont l'objet est trop général pour se ranger sous une des catégories que nous avons précédemment parcourues ; mais comme la plupart de ces livres n'ont pour l'art presque aucun intérêt et que plusieurs d'entr'eux n'y ont même qu'un rapport indirect ; comme d'ailleurs nous ne cherchons

point ici à dresser une liste complète des ouvrages relatifs à la musique, nous omettons tous ces livres pour passer à notre seconde division dans laquelle nous chercherons à rassembler les meilleurs écrits relatifs à la théorie, à la pratique et à la profession de l'art.]

SECONDE DIVISION.

BIBLIOGRAPHIE THÉORIQUE ET PRATIQUE DE LA MUSIQUE MODERNE.

CHAPITRE PREMIER.

DOCTRINE PHYSIQUE ET MATHÉMATIQUE DU SON.

Article premier. — *Acoustique ou physique du son.*

§ I. De l'acoustique en général.

BACON (François), né en 1566, mort en 1626. *Sylva sylvarum, sive historia naturalis*. Dans ses œuvres. Francfort, 1665, in-fol. de 754 pages.

La seconde et la troisième centurie contiennent diverses expériences relatives à la science du son.

MENGOLI (Pierre), né à Bologne, mort le 7 juin 1686, âgé de 60 ans. *Speculazioni di musica*. Bologne, 1670, in-4.

NORTH (Francis), mort en 1685. *A philosophical essay on music*. Londres, 1677, in-4 de 35 pages.

BARTOLI (Daniel), né en 1608, mort en 1684. *Del suono de' tremori armonici a dell'udito trattati IV*. Rome, 1679, in-4.

MAEHTTSON (Jean). *Aristoxeni junior. Phtongologia systematica. Versuch einer systematischen klanglehre, wider die irrigen begriffe von diesem geistigen wesen, von dessen Geschlechtem, Tonarten, Dercyklangen, und auch von mathematischen musikanten, nebst einer vorevinnerung wegen der behaupteten himmlischen musik*. Hambourg, 1748, in-8 de 167 pages.

DIDEROT (Denis), né à Langres en 1712, mort à Paris le 31 juillet 1784. *Principes d'acoustique*, dans ses *Mémoires sur différents sujets de mathématique*. Paris, 1748, in-8.

HALES (William), mort en 1761, à l'âge de 84 ans. *Sonorum doctrina rationalis et experimentalis*. Londres, 1778.

YOUNG (Matthieu). *An enquires into the principal phenomena of sounds and musical strings*. Londres, 1784, in-8 de 203 pages.

CHLADNI (Ernest-Florent-Frédéric), né à Wittemberg en 1756: *Ent deckungen uber die theorie des klanges*. Leipsig, 1787, in-4 de 78 pages.

— *Die Akustik*, Leipsig, 1802, in-4 et 11 planches. L'auteur en a publié lui-même une traduction, avec beaucoup d'additions, sous le titre de *Traité d'acoustique*. Paris, 1810, in-8 de XVIII et 374 pages, plus VIII planches.

— *Neue Beitrige zur akustik, nebst 10 steingedrukten Tafeln*. Leipsig, 1817, in-4.

MISSERY (Antoine-Surremain de), né à Dijon en 1767. *Théorie acoustico-musicale, ou de la Doctrine des sons rapportée aux principes de leurs combinaisons*. Paris, 1793, in-8 de 404 pages.

VOGLER (George-Joseph). *Ueber die harmonische akustik und ihren einfluss auf alle musicalische Bildungszweige : Rede gehalten vor den mitgliedern der accademie der Wissenschaften und dem Oberchus directorium in München*. Munich, 1807.

MOREL (Alexandre-Jean). *Principe acoustique nouveau et universel de la théorie musicale ou musique expliquée*. Paris, 1816, in-8 de VIII et 506 pages avec XII planches.

[On peut aussi consulter sur ces matières, comme sur toutes celles qui sont traitées dans ce chapitre, les mémoires de l'Académie des sciences de Paris et des autres académies scientifiques de l'Europe.]

§ II. De l'ouïe et de la voix. Phénomènes particuliers de l'acoustique.

1^o De l'ouïe.

VALSALVA (Antoine-Marie), né à Imola, mort à Bologne le 2 février 1723, à l'âge de 57 ans. *De aure humana tractatus in quo integra auris fabrica multis novis inventis et theoriis illustrata, describitur, omniumque ejus partium usus indagatur*. 1704, et seconde édition 1817, avec 4 figures.

CASSABOHN (Jean-Frédéric), mort à Berlin en 1743. *Tractatus quatuor anatomici de aure humano*. Halle, 1734, in-4. *Tractatus V et VI, ib.* 1735.

SCARPA (Antoine). *De structura fenestram rotundam et de*

tympano secundario. Modène, 1772. — *Ejusdém anatomica disquisitiones de auditu et olfactu*. 1789.

COMPARETTI (André), mort en 1801. *Observationes anatomicae de aure interna comparata*. Padoue, 1789, avec 4 fig.

KUHNAU. *Dissertatio de organis auditui inservientibus*. Göttingue, 1799, in-4.

GALLIAN (Jean-Joseph-Pascal). *De l'ouïe considérée dans ses rapports avec l'intelligence et la voix*. Paris, 1821, in-8.

SAVART (Félix), né à Mézières, le 30 juin 1791. *Recherches sur les usages de la membrane du tympan et de l'oreille externe*. (*Annales de chimie*, tome XXVI, mai 1824.)

[On comprendra que nous n'avons cité qu'un fort petit nombre d'auteurs parmi la quantité de ceux qui ont traité de l'organe de l'ouïe. Presque tous les médecins et anatomistes qui ont écrit sur la physiologie du corps humain ont naturellement parlé de l'oreille ; mais le nombre de ceux qui ont traité séparément de l'ouïe est au moins quintuple de ceux que nous citons.]

2° De la voix humaine.

CODRONCHIUS (Baptiste) ; né à Imolà vers la seconde moitié du seizième siècle. *De vitis vocis libri II*. Francfort, 1597.

CASSERIUS (Jules). *De vocis auditusque organi historia anatomica ; iconibus aere excusis illustrata*. Ferrare, 1601, in-fol.

MOREL. *Nouvelle théorie physique de la voix*, 1746, in-12.

RUNGE (Jean-George), né à Brienne en 1726, mort en 1781. *Dissertatio de voce ejusque organis*. Lyon, 1753, in-4.

TISSOT (Simon-André), mort le 14 juin 1797 à l'âge de 72 ans. *Essai sur la mue de la voix*. Dans ses Œuvres.

HELLWAY (Christophe-Frédéric), né dans le Wittemberg en 1754. *De formatione loquelæ dissertatio*.

KREYSIG (Frédéric-Louis). *Aristotelis soni et vocis humanæ naturæ cum recentiorum decretis comparata*. Leipsig, 1793, in-8.

LISKOVIIUS. *Dissertatio physiologica sistens theoriam vocis*. Leipsig, 1814. — On en a aussi une édition en langue allemande imprimée dans la même année.

MOJIN (Benott), né vers 1770. *Dissertazione sugli effetti della castratura sul corpo umano*. Milan, 1822, in-8 de 55 pages.

SAVART (Félix). *Mémoire sur la voix humaine*. (*Annales de chimie*, tome XXX, septembre 1825.)

— *Mémoire sur la voix des oiseaux.* (*Ibid.*, tome XXXII, mai et juin 1826.)

BENNATI. *Du mécanisme de la voix pendant le chant.* Voy. la *Revue musicale* de Paris, année 1830.

RUSH (James). *The Philosophy of the human voice : embracing its physiological history*, etc. Philadelphie, in-8 de 586 pages, deuxième édition.

§ II. Du son et du ton en particulier.

EULER (Léonard), né à Bâle en 1783. *Dissertatio de sono.* Bâle, in-4.

On a du même auteur deux dissertations insérées dans les *Mémoires de l'académie de Saint-Petersbourg*, dont il était membre ; la première, *de sono tympanorum* ; la seconde *de sono campanarum*.

ROSE (Georges-Matthias), né à Wittemberg en 1710, mort à Magdebourg en 1761. *Hypothesis soni Peraultiana ac in eam meditationes.* Leipsig, in-4 de 50 pages.

LAGRANGE (Jean-Louis de), né à Turin, de parents français, le 25 janvier 1736, mort à Paris le 10 avril 1813. *Recherches sur la théorie du son.* Turin, 1771.

NORDWALL (André). *Dissertatio de sono directo.* Upsalæ, 1779, in-4.

PERAZZANI (François). *Soni perceptio.* Rome, 1794.

GAUTHEROT. *Sur la théorie des sons.* Paris, 1800.

PANSNER (J.-H.-L.), né à Darnstad. *Dissertatio physica sistens investigationem motuum et sonorum quibus laminae elasticæ contremiscunt.* Jena, 1801.

TERZA (Joseph). *Nuovo sistema del suono.* Naples, 1805, in-8 de 64 pages.

§ III. Propagation et vitesse du son.

MONTARIUS (Geminianus), né à Modène, mort en 1657. *La Tromba parlante : discorso accademico sopra gli effetti delle trombe da parlar di lontano.* Guastalla, 1678, in-4.

BIANCONI (Jean-Louis), né à Bologne en 1717. *Della diversa velocità del suono.* Venise, 1746.

EULER (Léonard). *Conjectura physica circa propagationem soni ac lamineis.* Berlin, in-4, 1750.

On a de cet auteur deux autres opuscules qui se rapportent au premier : 1^o *Eclaircissements plus détaillés sur la génération et la propagation du son et sur la formation de l'écho.* Dans les *Mémoires de l'Académie des sciences de Saint-Petersbourg*, année 1765 : 2^o *De motu aeris in tubis.* Dans le tome XVI des *Nov. Comment. acad. Petrop.*

WINCLER (Jean-Henry). *Tentamina circa soni celeritatem per aerem atmosphericam*. Leipsig, 1763, in-4.

LAGRANGE (Jean-Louis). *Recherches sur la nature et la propagation du son*. Dans les *Mélanges de la société de Turin*, tome I, page 1.

— *Nouvelles Recherches sur la propagation du son*, *ibid.*, tome II, page 323.

— *Solution de différents problèmes de calcul intégral*, *ibid.*, tome III.

§ IV. Vibrations des cordes et autres corps.

BERNOULLI (Daniel), né à Grœningue en 1700, mort à Bâle en 1783. *De vibrationibus et sono laminarum elasticarum*. V. *Comment. Petropol.*, tome XIII.

— *De vibrationibus chordarum ex duabus partibus tam longitudine quam crassitie ab invicem diversis compositarum*. V. *Nov. Comment. Petropol.*, tome XVI.

— *De coexistencia vibrationum simplicium haud perturbatarum in systemate composito*, *ibid.*, tome XIX.

— *Réflexions et éclaircissements sur les vibrations des cordes*. V. *Mém. de l'Acad. de Berlin*, 1753. Cet ouvrage est dirigé contre la première théorie du son, de Rameau.

— *Sur les vibrations des cordes d'une épaisseur inégale*, *ibid.*, 1765.

EULER (Léonard), né à Bâle en 1707, mort en 1783. *Sur les vibrations des cordes*. V. *Mém. de l'Acad. de Berlin*, 1748-1753.

— *Sur le mouvement d'une corde qui, au commencement, n'a été ébranlée que dans une partie*, *ibid.*, 1765.

— *De motu chordarum inæqualiter crassarum*. V. *Nov. Comment. acad. Petropol.*, tome I.

— *De motu turbinatorio chordarum musicarum*, *ibid.*, tome XIX.

— *Investigatio quibus laminæ et virgæ elasticæ contremiscunt*. V. *Act. acad. Petropol.*, 1779, page 1.

— *Determinatio omnium motuum quos chorda tensa et uniformiter crassa recipere potest*, *ibid.*, page 2.

Article très-instructif.

— *Dilucidationes de motu chordarum inæqualiter crassarum*, *ibid.*, 1780, tome II.

— *De perturbatione motus chordarum, ab eorum pondere oriundum*, *ibid.*, 1781, tome I.

RICCATI (Giordano), né à Castelfranco, dans la province de Trévise, le 25 février 1709, mort à Trévise le 20

juillet 1790. *Delle corde, overo fibre elastiche. Schediasmi fisico-matematici.* Bologne, 1777, page 246, in-4.

— *Soluzione della difficoltà proposta dal dotissimo P. D. Girolamo Saladini intorno ad una proposizione contenuta nell' opera; delle corde, ovvero fibre elastiche del sig. conte Giordano Riccati. Schediasma I, n. XX, cioè che un peso minore della rigidità naturale d'una corda la rompe.* V. la *Raccolta d'Opuscoli scientifici e filologi del Calogerà*, vol. XIX, page 287.

— *Lettera al chiarissimo sig. conte Girolamo Fenaroli, nella quale s'indaga l'artificio, di cui si serve la natura per far sì, che incitata una corda al suono, s'adatti in brevissimo tempo ad una curva bilanciata, ed isocrona.* V. *Cuntinuazione del nuovo Giorn. de letterati d'Italia*, tome XIII, Modena, 1778, 12, page 62-79.

— *Lettera II in cui si determinu l'equazione generalissima delle curve bilanciate, ed isocrone, ibid., tome XIV, p. 269.*

— *Delle vibrazioni sonore de cilindri.* V. *Mem. di mat. et fisica della soc. ital.*, tom. I, p. II, page 444-525.

— *Dissertazione fisico-matemat. delle vibrazioni del tamburo.* V. *Saggi scientifici e letter. dell' Accademia di Padova*, tome I, 1786, 4, page 419-446.

BERNOULLI (Jacob). *Essai théorétique sur les vibrations des plaques élastiques rectangulaires et libres.* V. *Act. acad. Petrop.*, 1787.

CHLADNI (Dr.-Ernt-Florens-Fred), né à Wittemberg en 1756. *Ueber die longitudinal schwingungen der saiten und stücke.* Erfurt, bei Kaiser, 1796.

— *Ueber drehende schwingungen eines staves.* V. *Neue Schriften der Berlin naturforschenden Freunde*, tome II.

— *Eine neue art die Geschwindigkeit der schwingungen bei einem jeden Tone durch den Augenschein zu bestimmem.* V. *Gilberts, Annalen der Physik*, 1800, Band V, st. 1, n° 1.

— *Kurze Ueberficht der schall- und Klanglehne, etc.* Mayence, 1828, in-8.

POISSON (Denis-Siméon), né à Pithiviers le 21 juin 1781. *Traité sur le mouvement des fluides élastiques dans les tuyaux cylindriques, et sur la théorie des instruments à vent.* V. *Mém. de l'Acad. roy. des sciences de Paris*, 1817.

Le même a aussi écrit : *Sur la propagation du mouvement dans des fluides élastiques*; lu à la susdite académie, le 24 mai 1823. V. *Annales de chimie et de physique*, tome XXII, page 250.

SAVART (Félix), né à Mézières, le 30 juin 1791. *Mémoires*

sur la communication des mouvements vibratoires entre les corps solides. (*Annales de chimie et de physique*, tome XVI, juin 1820.)

— *Recherches sur les vibrations de l'air.* (*Ibid.*, t. XXIV, septembre 1823.)

— *Mémoire sur les vibrations des corps solides considérés en général.* (*Ibid.*, tome XXV, janvier, février et mars 1823.)

— *Note sur la communication des mouvements vibratoires par les liquides.* (*Ibid.*, tome XXXI, mars 1826.)

— *Nouvelles recherches sur les vibrations de l'air.* (*Ibid.*, tome XXIX, août 1825.)

— *Note sur les modes de division des corps en vibration ; recherches sur les vibrations normales.* (*Ibid.*, XXXVI, octobre 1827.)

— *Mémoire sur un mouvement de rotation dont les parties vibrantes de certains corps peuvent devenir le siège ; recherches sur l'élasticité des corps qui cristallisent régulièrement.* (*Ibid.*, tome XL, janvier et février 1829.)

— *Recherches sur la structure des métaux.*

— *Note sur les sons produits, lorsqu'une plaque mince est placée devant un orifice par lequel s'écoule un courant de gaz.*

— *Mémoire sur les vibrations des corps solides, considérées en général,* *ibid.*, tom. 25 (janv. 1824), page 24.

De tous les auteurs qui ont traité de l'acoustique, M. Savart paraît être avec Chladni, celui dont les expériences ont été les plus nombreuses et les plus variées, et dont les travaux consciencieux et persévérants, ont le plus contribué au progrès de la science.

BLEIN (le général), né vers 1767. *Exposé de quelques principes nouveaux sur l'acoustique*, in-4, 1827.

— *Principes de mélodie et d'harmonie déduits de la théorie des vibrations.* Paris, 1831, in-8 de 112 pages et 4 tableaux.

TROUPENAS (E.). *Essai sur la théorie de la musique, déduite du principe métaphysique sur lequel se fonde la réalité de cette science. Première lettre.* Paris, 1831, in-12 de 16 pages. Réfutation du précédent.

PRONY (Gaspard-Clair-François-Marie de), à Chamelet le 22 juin 1755. *Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux, en prenant pour unités, ou termes de comparaison, soit le douzième d'octave, et en se servant de tables qui rendent ce calcul extrêmement prompt et facile. Formules analytiques pour calculer le logarithme acoustique d'un nombre donné, et réciproquement ; progressions harmo-*

niques ; autres formules relatives à l'acoustique musicale, avec des applications aux instruments de musique; détermination du son fixe. Paris, 1832, in-4 de 112 pages.

§ V. Echos.

BLANCANUS (Joseph), né à Cologne. *Echometria, sive tractatio de echo.* Modène, 1653, in-fol.

REICHMANN (Jacques), mort en 1689. *Dissert. de echo.* Wittemberg, 1655, in-4.

FRANCISCI (Erasmus), né à Lubek, mort à Nuremberg en 1594, âgé de 67 ans. *Wunderreicher ueberzug unsrer welt, oder Erd umgebender Luft-Kreys.* Nurnberg, 1680, in-4.

SCHOOCKIUS (Martin), né à Utrecht en 1614, mort en 1669. *De natura soni et echus dissertatio.*

ADAMI (Ernest-Daniel), Polonais, mort dans la Silésie en 1795, à l'âge de 79 ans. *Vernünftige gedanken über den dereyfachen widerschall vom eigange des aderbachischen steinwaldes in Königreich Bohmen.* Liegnitz, 1750, in-4.

§ VI. Phénomènes acoustiques.

MERSENNE (Marin). *Cogitata physico-mathematica diversis tractatibus de hydraulico-pneumaticis de musica theoretica et pratica.* Paris, 1644, in-4.

MORHOF (Daniel-George), né à Weimar en 1739, mort à Lubeck en 1691. *Dissertatio de scypho vitreo, per certum humanae vocis sonum fracto.* Kelh, 1663, in-4. Il y a deux autres éditions, l'une de 1672 et l'autre de 1682. On en a aussi une traduction hollandaise publiée en 1673.

KIRCHER (Athanase). *Phonurgia nova, sive conjugium mechanico-physicum artis et naturæ, paranimpha phonosophia concinnatum, etc.* Kepten, 1673, in-fol. de 329 pages.

Nous n'avons mis que les premiers mots du titre, dont la totalité tiendrait une page. Il annonce chez l'auteur une habitude de verbiage que la lecture du livre confirme pleinement.

KIRCHMAIER (Theodore). *Schediasma physicum, de viribus mirandis toni consoni.* Wittemberg, 1672, in-4.

MAYER (Godfroy-David). *Epistola censuram in actis eruditorum lipsiensibus, anni 1712, mensis augusti, de observatione soni cujusdam in pariete dubii invisibilis automati discutiens.* 1712, in-4.

[Outre ces nombreux traités de physique, dont il n'est presque aucun qui ne traite de l'acoustique avec plus ou moins d'étendue, on peut aussi consulter qu'antité de mé-

moires insérés dans les recueils des sociétés savantes. La *Gazette musicale* de Leipzig, celles de Paris, offrent aussi d'importants renseignements à cet égard.]

Article II. — *Partie mathématique de la musique.*

§ I. *Ecrivains qui en ont traité en général.*

FABER (Jacques). *Musica libris quatuor demonstrata*. Paris, 1514, 1551, 1552, in-4.

Musica speculativa. Bâle, 1508, in-4.

BONINI (Pierre-Marie). *Acutissimæ observationes nobilis disciplinæ omnium musices*. Florence, 1520, in-8.

FOGLIANI (Louis). *Musicæ theórica : doctè simul ac diducidè pertractata : in qua quam plures de harmonicis intervallis, non prius tentatæ continentur speculationes*. Venise, 1529, in-fol.

GALILEI (Galileo), né à Pise le 18 février 1564, mort à Florence en 1642. *Discorsi et dimostrazioni mathematiche*. 1683.

DESCARTES (Réné), né à Lahaie le 31 mars 1496, mort le 10 février 1650. *Musicæ compendium*. Utreckt, 1650. Il y en a plusieurs éditions et traductions.

POISSON (Nicolas-Joseph), oratorien, né à Paris, mort à Lyon en 1710. *Elucidatio physica in Cartesii musicam*.

C'est un développement du système musical de Descartes, dont Poisson était ami et grand partisan.

GASSENDI (Pierre), né à Chantersier en Provence, l'an 1592, mort en 1655. *Manuductio ad theoriam seu partem speculativam musicæ*. Dans les œuvres de l'auteur, Lyon, 1658.

ROSSI (Lemme). *Sistema musico, ovvero musica speculativa, dove si spiegano i più celebri sistemi di tutti i tre Generi*. Pérage, 1666, in-fol.

SALMON (Thomas). *A proposal to perform, musick in perfect and mathematical propositions*. Londres, 1687, in-4.

SAUVEUR (Joseph), né à Flèche en 1653, mort en 1716. *Système général des intervalles des sons, et son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique.* Voyez *Mémoire de l'Académie royale des Sciences*, année 1701, pag. 297-364.

— *Application des sons harmoniques à la composition des Jeux d'orgues*. Ibid., année 1702, pages 308-328.

— *Méthode générale pour former le système tempéré de mu-*

sique, et du choix de celui qu'on doit suivre. Ibid., année 1707, pages 203-222.

— *Table générale des systèmes tempérés de musique.* Ibid., 1711, pages 309-318.

— *Rapport des sons de cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes, et nouvelles déterminations des sons fixes.* Ibid., 1713, pages 324-348.

EULER (Léonard). *Tentamen novæ theoriæ musicæ ex certissimis harmoniæ principiis dilucidè expositæ.* Pétersbourg, 1729, in-4 de 263 pages. Il y en a d'autres éditions de 1734 et 1739.

— *Conjecture sur la raison de quelques dissonnances généralement reçues dans la musique.* Dans les mémoires de l'Académie de Berlin, année 1764.

— *Du véritable caractère de la musique moderne.* Ibid.

— *De harmonicæ veris principiis per speculum musicum representatis.* Voyez *Nov. Comment. Acad. Petrop.*, tome XVIII.

— *Lettres à une princesse d'Allemagne, sur divers sujets de physique et de philosophie.* Pétersbourg, 3 volumes in-8, 1767-1773.

SMITH (Robert). *Harmonies or the philosophy of musical sounds.* Cambridge, 1748, in-8 de 292 pages.

Arithmétique des musiciens, ou Essai qui a pour objet diverses espèces de calcul des intervalles, le développement de plusieurs systèmes, etc. Paris, 1754, in-8.

VALLOTTI (François-Antoine), né à Vercelli en 1697, mort à Padoue le 16 janvier 1780. *Della scienza teorica e pratica della moderna musica.* Padoue, 1779. Cet ouvrage devait former quatre livres : un seul a été publié.

PIZZATI (Joseph). *La scienza de'suoni e dell'armonia diretta specialmente a render ragione de'fenomeni, ed a conoscere la natura e le leggi della medesima, ed a giovare alla pratica del contrappunto.* Venise, 1782, in-fol-parvo de 1358 pages, avec 49 planches d'exemples.

SACCHI (Juvenal). *Specimen theoriæ musicæ.* Bologne, 1791, in-4.

WIES (Chrétien-Louis-Gustave), né à Anspach en 1732, mort en 1800. *Ptolæmaus und Zarlino, oder wahrer gesichtskreis der hattbaren Universitäten der elementar-tonlehre in den sowohl æltern als neuen zeiten.* Dresde, 1791, in-4.

— *Discours analytique sur la cohérence imperturbable de l'unité du principe des trois premières parties intégrantes de la théorie musicale.* Dresde, 1794, in-4 magno.

§ II. Calcul musical, propositions, tempérament.

MARPURG (Frédéric-Guillaume). *Anfangsgründ der theoretischen musik*. Leipzig, 1753, in-4 de 176 pages.

MEIBOM (Marc). *De proportionibus*. Hafniæ, 1656, in-fol.

NEWTON (Isaac), né à Woolstrop en 1642, mort en 1726. *Letter to M. Harrington on the harmonic rations*. Cité par Hawkins.

SACCHI (Juvénal). *Dissertazione del numero, e delle misure delle corde musiche e loro corrispondenze*. Milan, 1761.

JAKCSON (William). *Preliminary discourse to a scheme, demonstrating the perfection and harmony of sound*. Londres, in-8 de 63 pages.

WERKMEISTER (André), né à Bendikenstein en 1645, mort en 1706. *Musicalische temperatur*. Frankfort et Leipzig, 1691, in-4 de 96 pages.

MONTVALLON. *Nouveau système de musique sur les intervalles des tons et sur les proportions des accords où l'on examine les systèmes proposés par divers auteurs*. 1742.

SORGE (George-André), né à Messembach en 1703, mort en 1778. *Gespräch zwischen einem Musico theoretico und einem studioso musices*, etc. Lobeinstein, 1748, in-8 de 86 pages.

— *Grundliche untersuchung, ob die im dritten bandes der mitzlerischen musikaltischen bibliotek*, etc. 1754, in-8 de 38 pages.

— *Zuverlässige anveissung, claviere und orgeln beharig zu temperirer und zu stimmen*, etc. Lobenstein, 1758, in-4.

KIRNBERGER (Jean-Philippe), né à Saalfeld en 1721, mort en 1783. *Construction der gleichschwebenden temperatur*. Berlin, 1760.

MARPURG (Frédéric-Guillaume). *Versuch über die musicalische temperatur, nebst einem anhang über den Rameau und kirnbergerschen grundbass und vier tabellen*. Bressark, 1776, in-8.

— *Neue methode asserley arten van temperaturen dem claviere*. Berlin, 1798, in-8 de 40 pages.

LOUVET (Alexandre). *Instructions théoriques et pratiques sur l'accord du piano forte*. Paris, 1798, in-8 de 63 pages, avec planches.

STANHOPE (Charles). *Principles of tuning instruments with fixed tones*. Londres, 1806, in 8 mag. de 24 pages.

VOGLER (George-Joseph). *Grundliche anveissung zur kla-*

vierstimmung, für die welche ein gutes gehör haben. Stuttgart, 1807, in-8.

TURK (Daniel-Gottlieb), mort en 1813, âgé de 62 ans. *Anleitung zu temperaturberechnungen, etc.* Halle, 1808, in-8 de 572 pages.

ASIOLI (Boniface), né à Corrèze le 30 août 1769, mort le 26 mai 1832. *Osservazioni sul temperamento proprio degli instrumenti stabili.* Milan, 1816, in-8 de 16 pages, avec planche.

MONTAL (C.). *L'art d'accorder soi-même son piano, d'après une méthode sûre, simple et facile, déduite des principes exacts de l'acoustique et de l'harmonie.* Paris, 1836, in-8 de 252 pages et 7 planches.

[L'observation de la page 187, relative aux ouvrages de physique qui ont rapport à la musique, est applicable ici en ce qui concerne les recueils de sociétés savantes. Divers mathématiciens ont aussi, dans des parties d'ouvrages généraux, proposé ou résolu des problèmes relatifs à la partie mathématique de la musique.]

Article III. — De la construction des instruments.

GÄBLER (Matthias), né en 1736. *Abhandlung vom instrumentation.* Ingolstadt, 1776, in-4.

BEDOS DE CELLES (François), né à Caux en 1706; mort le 25 octobre 1779. *L'art du facteur d'orgues.* Cet ouvrage a paru à Paris de 1766 à 1778. Il forme quatre parties : la première a 142 pages et 52 planches ; la seconde 283 pages ; la troisième 3 pages et 27 planches ; la quatrième 147 pages et 58 planches. Les quatre parties ont une seule pagination.

Cet excellent ouvrage sera reproduit dans le *Manuel du facteur d'orgues* de M. Roret.

BAGATELLA (Antoine). *Regole per la costruzione dei violini, viole, violoncelli et violoni.* 1786, in-4 de 24 pages, avec 2 planches.

— Encyclopédie méthodique. Article, *Instruments de musique et Art du luthier.* In-4 de 186 pages et XXI planches.

VOGLER (George-Joseph). *Erklärung der buchstaben die im grundoist, der nach dem voglerschen simplifications-system neu zu erbauenden St. Peters orgel in munchen vorkommen.* Munich, 1806.

— *Vergleichungsplan den vorigen mit der neu umgeschafften orgel in hofbethhause zu munchen.* Ib., 1807.

SERASSI (Joseph), né en novembre 1750, mort en 1817. *Sugli organi. Lettere di.....* Bergame, 1816, in-8 de 73 pages.

SAVART (Felix). *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet*. Paris, 1819, in-8, avec 3 planches.

CHLADNI (Ernest-Florent-Frédéric). *Beiträge zur praktischen akustik und zur lehre vom instrumentalan*. Leipzig, 1821, in-8 de XVI et 120 pages, avec planches.

OTTO (J.-A.). *Ueber den bau der bogen instrument*. Iena, 1828, in-8 de 97 pages, seconde édition; la première est de 1827.

— *Dictionnaire technologique*. Cette partie est extraite presque en entier de l'ancienne *Encyclopédie*.

MAUGIN (J.-C.) *Manuel du luthier, contenant : 1^o la construction intérieure et extérieure des instruments à archets, tels que violons, alto, basses et contrebasses ; 2^o la construction de la guitare ; 3^o la confection de l'archet*. Paris, 1834, in-18 de 224 pages.

DESMARAIS (Cyprien). *Archéologie du violon*. Paris, 1836, in-8 de 20 pages.

[On pourrait joindre à cet article plusieurs ouvrages qui ont eu pour objet la description ou le perfectionnement de quelques instruments, et ce serait ainsi l'occasion de mentionner les inventions mécaniques, telles que métronomes ou chronomètres, chiroplastes, instruments automates, etc. Les journaux musicaux ou scientifiques contiennent un grand nombre d'articles sur diverses inventions ou perfectionnements ; plusieurs sont fort bons à consulter.]

CHAPITRE II.

ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE.

Article I^{er}. — *Ecrivains qui ont traité de quelques parties de la musique.*

§ I^{er}. *Seméiologie musicale*. 1^o En général.

PICPININI (Alexandre). *Trattato sopra la tabulatura*.

WOLZEN (Jean). *Nova musices organicae tabulatura*. Bâle, 1617, in-fol. de 90 pages.

COLIZZI. *Lotto musical, ou Direction facile pour apprendre, en s'amusant, à connaître les différents caractères de musique*. La Haye, 1787.

plus il est sujet à fournir des distances peu exactes, et à tacher le papier pour peu que l'on n'apporte pas à ce travail une extrême attention. Aussi a-t-on inventé pour obvier à cet inconvénient divers moyens mécaniques plus expéditifs, et d'un résultat plus certain.

Cette nécessité de lignes bien exactement tracées, se fait surtout sentir en ce qui concerne la musique. Pendant fort longtemps les copistes ont eux-mêmes réglé leur papier, ce qui leur prenait beaucoup de temps; pour abrégér le travail, ils se servaient quelquefois pour tracer la portée, d'une plume à cinq becs en forme de ceux des tirelignes ordinaires; on la nommait *patte*; mais les lignes tracées par ce procédé offraient rarement de la netteté et semblaient toujours faites sans assurance.

On a donc imaginé d'adapter les plumes quintuples à des châssis que l'on fait courir sur le papier, et qui fonctionnent promptement et bien. Deux douzaines de ces plumes suffisent pour régler tous les formats et tous les modèles; il n'y a pour cela qu'à varier la distance des becs, ce que l'on fait en passant un couteau entre le dos de chaque bec; on leur fait ainsi subir une pression qui produit l'écartement demandé, après quoi on les consolide en les mastiquant dans les intervalles, au moyen d'une composition particulière, qui les maintient à la place qu'on leur a fixée. Au lieu de mastic, on peut se servir de coins et obtenir ainsi plus de fixité.

Les plumes s'adaptent à des composteurs en bois, et se divisent par des *espaces* qui se reconnaissent par le nombre de *points* que porte leur épaisseur: on ferme le tout au moyen de vis. Quand l'*outil* est ainsi monté, on passe une brosse mouillée du côté de l'ouverture, ce qui s'appelle *abreuver l'outil*, on plonge le bec des plumes dans l'auge à l'encre, et l'on tire une épreuve pour s'assurer si toutes les plumes marquent bien, et si l'une ne donne pas une ligne plus grosse que l'autre; dans ce dernier cas, il faudrait l'amincir avec une lime douce.

On place ensuite l'outil auprès d'une tige de fer appelée *guide*, et l'on obtient en le promenant sur le papier l'ensemble de portées que l'on s'est proposé d'avoir, et qui a dû être commandé par l'espèce de papier que l'on a employé.

Pour la musique, on emploie trois sortes de papier, abstraction faite des papiers de fantaisie. Chacun de ces formats se plie, soit en long, de manière à donner la plus grande étendue à la hauteur, c'est ce que l'on nomme *papier à la française*; soit en large, de manière à obtenir le contraire:

c'est ce que l'on nomme *papier à l'italienne* : voici le nom de ces formats :

- | | | |
|------------------|---|--|
| 1°. Jésus | { | à la française peut recevoir jusqu'à 24 portées. |
| | | à l'italienne peut recevoir 16 portées. |
| 2°. Grand-raisin | { | à la française peut recevoir 20 portées. |
| | | à l'italienne peut recevoir 16 portées. |
| 3°. Carré | { | à la française <i>id.</i> |
| | | à l'italienne <i>id.</i> |

Les régleurs ont des outils tout montés pour chaque format, et pour plusieurs nombres de portées dans chaque format.

En Angleterre, on opère par un procédé contraire au nôtre : c'est la feuille de papier qui passe sous le composteur au moyen d'un rouleau.

La qualité principale du papier à employer pour la musique est d'être fort, épais, bien collé, et d'une pâte suffisamment blanche. Les papiers blancs doivent toujours pour l'usage être préférés aux papiers azurés. Il faut aussi rechercher du papier d'un grain fin ; les papiers raboteux fatiguent en quelques instants la plume du copiste.

§ III. Copie.

Malgré les moyens devenus très-nombreux de multiplier les créations du génie musical, la copie sera toujours nécessaire en une infinité de circonstances, et, en supposant de nouveaux perfectionnements dans la lithographie musicale, dont l'effet serait de remplacer la copie en beaucoup de cas, il n'en serait pas moins nécessaire, pour en faire usage, d'acquiescer avant tout le mérite d'être bon copiste.

Il est plus important, dit Rousseau, que la musique soit nettement et correctement copiée que la simple écriture ; parce que celui qui lit et médite dans son cabinet, aperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livre, et que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer ; mais dans un concert ou chacun ne voit que sa partie, et où la rapidité et la continuité de l'exécution ne laissent le temps de revenir sur aucune faute, elle est toutes irréparables : souvent un morceau sublime est estropié ; l'exécution est interrompue ou même arrêtée, tout va de travers : partout manquent l'ensemble et l'effet ; l'auditeur est rebuté et l'auteur deshonoré par la seule faute du copiste. Sans doute ces inconvénients n'existent qu'à une première exécution, puisqu'il est toujours possible de corriger les fautes ; mais il est une foule de circonstances où l'on est obligé de se servir de parties que l'on n'a pas eu le temps

de vérifier ; les moyens d'obtenir une bonne et correcte copie ne doivent donc pas être oubliés dans notre *Manuel*.

Il n'y a plus de copistes qui réglent eux-mêmes leurs papiers, les perfectionnements apportés à l'art du régleur dont nous avons parlé plus haut rendent ce travail inutile, puisque le copiste peut obtenir un papier aussi beau qu'il voudra, de tel format et avec tel nombre de portées qu'il lui conviendra.

Le copiste doit toujours se servir de bonne encre bien noire ou qui noircisse au sécher ; il faut qu'elle ne contienne ni gomme, ni matières corrosives. L'encre des copistes italiens des dix-septième et dix-huitième siècles avait ce défaut, en sorte que les manuscrits de cette époque sont entièrement transpercés à la place des têtes de notes. L'encre que l'on rend luisante au moyen du sucre et de la gomme arabique doit être également rejetée par d'autres motifs : le principal est que cette encre ressort trop à la lumière et qu'elle se colle en touchant à la page vis-à-vis, surtout lorsque l'on relie le volume.

La taille de la plume destinée à la musique ne doit pas être entièrement semblable à celle qui sert à écrire la lettre. Il faut qu'elle soit surcoupée un peu gros, en laissant un bec plus long que l'autre pour obtenir plus de finesse dans les queues des notes. A l'Ecole spéciale de chant, M. Chorron, qui portait son attention sur tous les détails en apparence les moins importants, et ne négligeait rien de ce qui pouvait venir en aide à une amélioration quelconque, nous avait habitués à tailler nos plumes à rebours, c'est-à-dire de manière à ce que la courbure de la plume au lieu d'être tournée vers la main se trouvât en l'air ; la plume a en effet plus de force en ce sens, et l'on y trouve l'avantage de reconnaître sur le champ parmi les plumes que l'on a près de soi, celle qui sert à la copie de la musique.

En général, il est bon de faire les têtes de notes grosses et les queues fines ; du reste les dimensions se trouvent naturellement déterminées par la réglure du papier ; les notes qui sont dans les espaces doivent les remplir le plus régulièrement possible, et celles qui sont à cheval sur les lignes, garnissent moitié de l'espace supérieur et moitié de l'inférieur. Les croches doivent être faites d'un retour de plume que l'on renouvelle si la croche est double ; les anciens copistes italiens *crochaient* double en tirant une ligne transversale sur le bas de la queue de la croche simple, cet usage subsiste encore en plusieurs endroits. Les barres qui unissent plusieurs croches ensemble doivent être tirées larges et d'un seul trait de plume. La netteté de la copie s'obtient surtout en employant des plumes fortes, et les

retailant ou retouchant autant de fois qu'il est nécessaire ; si l'on attend trop longtemps pour prendre ce soin , la copie ne tarde pas à se montrer *crottée* , c'est-à-dire que les contours de chaque note sont lourds et incertains.

Voici pour la partie toute matérielle de la copie ; mais il y a d'autres observations à faire ; elles s'adressent surtout à l'intelligence du copiste.

On doit avant tout, faire une distinction importante ; les règles de copie que l'on peut poser concernent ou les parties séparées ou la partition ; les parties peuvent être transcrits d'après une copie qu'il s'agit de reproduire ou tirées directement sur la partition. De même , la partition se tire ou d'après une partition déjà faite et plus ou moins correcte, ou d'après des parties séparées que l'on réunit sous une seule accolade.

Pour tirer une partie séparée d'après une autre partie séparée, il n'y a rien à recommander, sinon d'éviter les maladresses que le premier copiste aurait pu faire ; ainsi, dans le cas où copiant une partie d'instrument, il aurait mal placé la *retourne* , le nouveau copiste doit répartir ses mesures de manière à en obtenir une bonne, c'est-à-dire à ne faire tourner la feuille qu'à la fin d'un morceau, dans un endroit où il y a des pauses à compter, ou, enfin, si le morceau est étendu, aux points de renvoi qui se trouvent au milieu des symphonies, duos, quatuors etc. Cette règle ne peut quelquefois pas s'observer, surtout dans les morceaux de piano où l'on ne peut pas non plus suivre toujours avec une parfaite exactitude la règle de ne jamais diviser une mesure en deux d'une ligne à l'autre.

Pour tirer les parties sur la partition, il faut d'abord éviter de tomber dans les défauts que nous venons de signaler, ce qui n'est pas toujours aussi facile que l'on pense en ce qui concerne la *retourne* ; dans le cas où elle ne se rencontre pas bonne, il vaut mieux laisser la page à moitié remplie, en prenant une occasion où il y ait des pauses ; si l'on tire plusieurs parties de violon pour l'usage de l'orchestre, il est à peu près inutile de s'inquiéter des retournes autrement que pour avoir le soin de ne pas les mettre toutes au même moment ; en les plaçant à un certain nombre de mesures de distance, on n'apercevra pas de lacune dans l'exécution. Le copiste doit supprimer dans les parties séparées un grand nombre d'abréviations qui ne sont admissibles que dans la partition. Lorsque la quinte marche à l'unisson de la basse, il ne faut point y introduire la clef de *fa*, mais transposer sur la clef d'*ut*, troisième ligne, clef ordinaire de cet partie.

A l'égard des parties vocales, d'un air, duo, trio, mor-

ceau d'ensemble, le copiste doit placer au-dessous la basse instrumentale, et sur la portée de chant, les répliques de la seconde voix s'il s'agit d'un duo, et celles de la partie la plus saillante, s'il est question d'un morceau d'ensemble. Les parties de chœurs n'exigent pas tant de précautions, mais il faut au moins, lorsque les voix se sont tues pendant quelque temps, leur donner une réplique toujours tirée de la partie la plus remarquable. Enfin, il arrive quelquefois que le compositeur ou le copiste de la partition n'ont pas disposé convenablement les croches des parties vocales, et qu'ils ont oublié de les attacher ou détacher en raison de la quantité des syllabes ; c'est au copiste des parties à réparer cette négligence.

Enfin, si le travail du copiste porte sur de l'ancienne musique d'église, et qu'il s'y rencontre la mesure redoublée *alla breve* ! voyez ce que nous en avons dit première partie, tome 1^{er}, page 68), il devra la dédoubler, c'est-à-dire la diviser en deux parties égales qu'il séparera par la barre de mesure ordinaire, de manière à ce que chaque case contienne une ronde. S'il rencontre des mesures à marquées par l'O barré Φ ou par $\frac{3}{1}$ et même par $\frac{3}{2}$, il fera bien de les réduire en mesure ordinaire à $\frac{3}{4}$, en écrivant une noire pour la valeur de chaque ronde dans la mesure à $\frac{3}{1}$, et une noire pour chaque blanche dans la mesure à $\frac{3}{2}$. Il en fera de même pour la mesure à $\frac{6}{4}$ qu'il réduira en mesure à $\frac{6}{8}$, en remplaçant les noires par des croches.

La copie de la partition, lorsqu'elle se fait d'après une autre partition, n'offre aucune difficulté et le seul but qu'un bon copiste doive ici se proposer est de faire mieux que ce qu'il a devant les yeux. La chose au reste n'est pas très-difficile, si l'on copie l'autographe du compositeur. En effet, celui-ci est souvent obligé de se hâter pour ne pas perdre de vue ses idées ; d'autres fois, il corrige, place des renvois, des *bis*, une foule d'abréviations qu'il se crée quelquefois lui-même pour l'occasion où il en a besoin. Le copiste doit débrouiller tout cela et rendre la partition nette, claire et facile à lire ; pour obtenir ce dernier point, il doit bien se garder de supprimer les abréviations usitées qui, pour l'accompagnateur à la partition, diminuent de beaucoup l'embarras et la difficulté de la lecture sur un grand nombre de portées à la fois.

Il me semble, qu'en général, on ne doit pas, dans la co-

pie de la partition, imiter les graveurs qui cherchent à ménager l'espace, en réduisant, lorsque l'occasion s'en présente, le nombre des portées. Je trouve plus commode, tant pour le copiste que pour l'accompagnateur, de conserver pendant toute la durée d'un morceau, le même nombre de portées. La première chose que l'on doit faire après avoir déterminé le nombre des portées que l'on veut employer, est de diviser chacune d'elles à la règle en un nombre de mesures convenables, en continuant cette opération sur chaque page jusqu'à ce que l'on ait obtenu un nombre de mesures égales à celui dont se compose le morceau que l'on veut transcrire. Selon moi, il est préférable d'en agir ainsi, et de faire toutes les mesures égales, cela donne et de la clarté et de l'apparence à la partition; pour imiter dans la copie les graveurs qui donnent à chaque mesure une étendue réglée par le nombre de notes qu'elle contient, il faut avoir bien du temps de reste à dépenser.

Il y a plusieurs manières de distribuer la partition : à cet égard, le copiste doit s'entendre avec le compositeur ou avec la personne qui l'a chargé de tirer la partition. Beaucoup de copistes mettaient autrefois les violons tout en haut de l'accolade, puis plaçaient les instruments à vent et les voix; et enfin au-dessous du tout, la viole et la basse. Cette manière ne serait excusable que pour un orchestre fort peu compliqué, tel qu'on l'écrivait alors; l'inconvénient de présenter une grande distance entre les parties du quatuor, qui forment toujours le fond de l'orchestre, et celui d'éloigner les violons des parties vocales ne se rachète dans l'usage actuel par aucun avantage important. Quelques auteurs ont placé sur la première portée les timbales; je erois qu'il vaut mieux les rejeter en bas. D'autres mettent ces instruments dans le milieu de l'accolade entre la synaulie et la syncordie; cette disposition me paraît moins vicieuse que l'autre, elle est sans doute née de ce que l'on a considéré les instruments à vent comme simple renfort, en présentant à côté d'eux les instruments bruyants, qui, en effet ne paraissent en général que dans les grandes masses de l'orchestre. Assez souvent l'on a placé sur les premières portées les cors et les trompettes, ce qui a l'avantage de mettre ainsi à une place bien déterminée, les parties qui ont une clef transposée, néanmoins je ne trouve pas cet avantage suffisant, et je erois qu'il vaut mieux partitionner régulièrement en plaçant les cors à leur degré parmi les instruments à vent.

Voici donc comment une partition me paraît devoir être disposée :

SYNAULIE	{	Flûtes ou petites flûtes.
		Hautbois.
		Clarinettes.
		Trompettes.
		Cors.
		Trombones.
		Bassons.
SYNCHORDIE ET PARTIES VOCALES.	{	1 ^{er}
		2 ^{me}
	{	Violons.
		Violes.
	{	Soprano.
		Contralto.
		Ténor.
		Basse.
INSTRUMENTS BRUYANTS.	{	Violoncelle.
		Contre-basse.
	{	Tymballes.
		Caisses, cymballes, triangles, etc.

De cette manière la partition offre les différentes masses de l'orchestre assemblées entr'elles, et de manière à ce que l'œil de l'accompagnateur suive avec le moins de peine et d'efforts possible la marche de chacune d'elle. Les flûtes qui occupent toujours le haut de l'harmonie se trouvent en haut de l'accolade, ce qui empêche le copiste d'être gêné pour écrire les nombreuses lignes postiches qu'exige cette partie.

Quelle que soit la disposition que l'on adopte, on ne doit plus la changer jusqu'à la fin du morceau, ou bien si l'on voulait imiter tout à fait la gravure, il faudrait, lorsqu'on supprimerait quelques portées, indiquer les instruments que l'on veut conserver, chacun au-dessus de sa portée respective. En ce cas le copiste doit marquer les clefs au commencement de chaque accolade ; ce qui est utile, mais non d'une nécessité absolue, lorsque l'on conserve toujours le même nombre de portées. Les instruments à vent marchant par paires, on écrit ordinairement le premier et le second sur la même accolade en tirant les queues de côté différent, s'ils ne jouent pas ensemble ; dans le cas où ils se croiseraient, ce qui n'arrive jamais que lorsqu'ils concertent, on pourrait momentanément écrire la partie du second sur la portée voisine au-dessous, en ayant soin de l'indiquer. Les trombones s'écrivent ordinairement tous les trois sur une ou deux clefs qui doit toujours être la clef de basse pour les trombones inférieurs : le trombone alto s'écrit sur la clef d'alto ou sur celle de ténor. Il va sans dire que si l'on a un nombre de portées suffisant, on peut séparer les trois trombones et tels autres instruments que l'on juge à propos. Ainsi, quelquefois la partie de viole est double, cela exige une seconde portée, si cette manière d'écrire est con-

tinuelle ou fréquente ; si elle n'est que momentanée, il suffit de tourner les queues de différentes manières.

Nous avons dit que chaque mesure devait se trouver dans une position parfaitement verticale au moyen de la réglure qui divise toutes les portées ; mais ce n'est pas assez de diviser la composition en mesures égales, il faut aussi diviser les mesures en temps égaux, en sorte que toutes les parties et toutes les notes simultanées de chaque partie se correspondent avec une justesse parfaite. Pour arriver sûrement à ce but, M. Choron nous avait donné un moyen sûr et facile ; c'était de diviser chaque page au crayon au moyen d'un carrelet combiné avec la grandeur du papier, de manière à ce que chaque mesure renfermât ainsi quatre ou huit petites casses pour la mesure à quatre temps, et trois ou six pour la mesure à trois temps ; les lignes au crayon indiquaient ainsi la place de chaque temps et de chaque fraction de temps ; M. Choron ne manquait jamais lui-même d'employer ce moyen lorsqu'il écrivait une partition.

Dans une partition, il n'est pas nécessaire de répéter les PP ou les FF à chacune des parties. Lorsqu'une partie marche à l'unisson d'une autre pendant quelque temps, il ne faut écrire qu'une seule fois, en marquant sur la partie que l'on n'écrit pas, celle sur laquelle on doit suivre : par exemple, si la partie de flûte marche avec les premiers violons, on écrira au-dessus de sa portée *col violino primo*, et l'on marquera dans chaque mesure le double trait incliné usité en pareil cas.

Il est une sorte de partition dont se servent les chefs d'orchestre pour conduire au violon : elle se compose absolument selon les habitudes dudit chef. En tout cas, il a toujours la partie de premier violon, et, le plus ordinairement, une portée qui lui indique les entrées des instruments, et une autre qui lui marque celles des voix. Le copiste qui se charge de tirer un extrait de ce genre, sur la grande partition, doit être homme de sens, et l'on ne devra pas craindre de payer largement son travail s'il est bien fait, car il aura dû y employer beaucoup de temps.

Pour tirer une partition d'après des parties séparées, il y a quelques précautions à prendre ; nous allons les indiquer sommairement. On prépare son papier comme il a été dit plus haut, après s'être assuré en comptant le nombre de mesures de chaque partie, qu'elles se correspondent bien entr'elles. Si le copiste est sûr de lui, il peut copier successivement chacune des parties jusqu'à la fin ; il gagne peut-être de cette manière un peu de temps, mais il en perd beaucoup en étant obligé de mettre de la poudre à chaque page. Voici une autre manière de s'y prendre : on pose à

sa gauche toutes les parties que l'on doit copier, en les plaçant l'une sur l'autre dans l'ordre où elles se trouvent sur l'accolade en commençant par en bas ; quand elles sont ainsi disposées, on prend la partie qui se trouve au sommet de l'accolade , et qui est la première sur la pile des parties, on copie la première ligne et l'on fait un léger signe au crayon à la mesure où l'on s'est arrêté, puis on transporte à sa droite la partie renversée ; on en fait autant pour chacun des instruments suivants, jusqu'à ce que l'accolade soit entièrement garnie, en ayant soin de toujours renverser à sa droite la partie d'où l'on a levé la première ligne. Quand on a copié la dernière, il est bon de parcourir des yeux l'accolade pour voir s'il n'y a point d'erreurs ; cela fait , on prend ensemble toutes les parties que l'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse de rechef à sa gauche, et elles se retrouvent ainsi dans le même ordre et dans la même situation où elles étaient dans le principe ; on recommence la seconde accolade à la petite marque au crayon, l'on fait une autre marque à la fin de la seconde ligne , et l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

Il nous reste à dire un mot sur la manière de partitionner la musique antérieure au dix-septième siècle, dont les morceaux ne sont pas séparés par des barres de mesure, ce qui, pour nous, en rend la lecture très-difficile. Il faut d'abord connaître parfaitement la notation de cette époque en ce qui concerne les modes, les prolations, les hémioles, etc., afin de ne pas se trouver arrêté quand on rencontre des caractères en notes noires, ou accompagnées de queues ou attachées ensemble , des suites de brèves dont la dernière seule est pointée, et diverses autres particularités de la musique de cette époque. En supposant que l'on soit parfaitement au courant de ces matières, ce qui n'a lieu qu'après une longue habitude de feuilleter la musique de ce genre, il n'en est pas moins difficile d'éviter les erreurs et les distractions dans le cours d'un morceau, en sorte que la plus légère inattention amène quelquefois une faute qui va se prolongeant jusqu'à la fin de la pièce, ou jusqu'à quelque circonstance particulière qui vous arrête, l'on est alors quelquefois fort embarrassé pour découvrir le principe de l'erreur. D'abord il ne faut pas trop se presser de dire qu'il y a une faute dans l'original : les manuscrits et les imprimés de cette époque sont en général fort exacts, et par une raison toute simple, c'est qu'ils ont servi à l'exécution ; je puis en parler avec quelque expérience, ayant fait pour ma propre instruction beaucoup de travaux de ce genre. La meilleure manière serait peut-être de dessiner d'abord les parties au crayon , puis , lorsqu'on se serait assuré que l'harmonie est bien

posée, de les repasser à l'encre, mais, il faut l'avouer, ce double travail serait bien fastidieux : je me suis cependant vu contraint de le faire, pour découvrir des fautes que je ne pouvais apercevoir, et qui fort souvent tenaient à quelque point effacé dans le tirage, ou à quelque accident semblable. Du reste, voici comment je m'y prenais : j'examinais d'abord si toutes les parties du morceau étaient écrites dans la même mesure, car, dans la musique de ce genre, il n'est pas rare de voir un ensemble d'harmonie formé par des rythmes différents (nous en avons cité un exemple à la fin de la première section de notre quatrième livre, seconde partie, tome II, page 71 et planche dernière de la section, *fig.* 59). Je ne tirais pas de mesures à la règle, et je choisisais de préférence du papier où les portées fussent un peu serrées, afin d'avoir l'œil plus vigilant sur l'harmonie. Je copiais d'abord la partie supérieure, puis la plus grave de toutes, que je tirais sans perdre un instant de vue la partie de dessus ; j'observerai ici qu'il ne faut pas s'effrayer quand la basse paraît légèrement irrégulière en quelques endroits, elle peut se trouver plus tard corrigée par le ténor, qui, dans ce cas, en remplit les fonctions. J'ajoutais ensuite une partie au-dessous de la plus aiguë, puis successivement toutes les autres, en examinant toujours si l'harmonie était constamment régulière. Quelquefois troublé par une irrégularité, j'abandonnais la partie dont je m'occupais, pour en placer d'autres que je croyais susceptibles de corriger la mauvaise apparence de l'ensemble : je me trouvais bien alors de n'avoir pas tiré de barres de mesure à la règle, car, si je m'étais trompé d'une blanche, d'une ronde, d'un point, etc., je pouvais rectifier en brisant mes lignes, ce qui n'a pas d'inconvénient dans des copies que l'on n'entreprend guère que pour son usage particulier et sa propre instruction. Ce travail, fastidieux dans les commencements, cesse de le paraître au bout de quelque temps ; il offre le meilleur et même le seul moyen d'étudier la composition dans le style antique, d'en comprendre toutes les ressources et toutes les finesses, un simple copiste ne l'entreprendrait pas ; mais plus d'un compositeur s'en est occupé et en a recueilli le fruit.

J'ai parlé avec quelque étendue de la copie de musique ; j'ai cru cela nécessaire, puisque ce que j'ai dit à cet égard devait s'appliquer non-seulement au copiste, mais au lithographe, au graveur et au compositeur (en caractères) ; pour terminer ce qui concerne le premier, j'ajouterai que, pour que la copie ressorte bien, il ne doit point se servir de buvard pour épousser l'encre, ni de poudre de couleur autre que bleue ou noire. Il est très-facile de noircir le sablon de

rivière ou de carrière en le faisant chauffer dans une poêle à frire, ou en employant tout autre moyen. Il ne faut jamais se servir de poudre de bois, et, quand on le peut, le mieux est de n'en mettre d'aucune espèce, et de laisser le papier sécher naturellement.

§ III. *Lithographie et autographie de la musique.*

Le procédé lithographique pour la reproduction de l'écriture de la musique et surtout des dessins, a été découvert en Bavière vers la fin du siècle dernier, par Louis Senefelder. Il est fondé sur deux principes : 1^o le grain compact et serré d'une pierre calcaire qui retient la graisse et l'humidité ; 2^o l'autipathie décidée de la graisse et de l'eau entre elles.

On trace sur une pierre préparée à cet effet, et dont la surface est parfaitement polie, le dessin ou l'écriture que l'on veut reproduire, et l'on se sert à cet effet ou d'une encre grasse ou d'un crayon gras préparé en conséquence. Après avoir soumis la pierre à une préparation particulière, on la lave avec de l'eau fraîche qui étend son influence sur toute la partie de la pierre que ne garnit pas l'empreinte de l'encre ou du crayon gras. Un rouleau chargé d'encre à imprimer est alors passé sur la pierre, et tandis que le dessin reçoit l'encre, le reste de la pierre en reste à l'abri, en raison de la répulsion qu'exerce mutuellement l'une sur l'autre l'eau et la partie grasse de l'encre.

On verra plus loin, au § VI, le procédé particulier au moyen duquel s'opère le tirage.

§ IV. *Des caractères employés pour la musique.*

L'invention de la typographie musicale, c'est-à-dire de l'usage des caractères mobiles appliqués aux notes de la musique est due à Ottavio Petrucci qui publia son premier essai en 1503. Cette méthode de reproduction qui dès le principe portait avec elle une foule d'inconvénients, devint plus incommode à mesure que la musique se compliqua, et quoiqu'elle ait été assez longtemps la seule en usage, elle reçut peu de perfectionnements et ne fut plus employée, en dernier lieu, que pour le plain-chant, dont la notation est comme l'on sait fort simple, et n'emploie qu'un petit nombre de caractères.

Ce qui contribua surtout à faire rejeter ce procédé fut la révolution qui s'opéra dans le système de notation musicale vers le milieu du dix-septième siècle : les nouveaux caractères fondus à cet effet par les Ballard dont la famille avait

le privilège de l'imprimerie musicale se trouvaient dépourvus de netteté et d'élégance, le principal défaut du système, savoir : l'interruption des lignes de la portée formée de pièces qui s'adaptent difficilement avec régularité parut plus sensible que jamais. En effet, voici comment la chose a été pratiquée jusqu'à ces derniers temps ; chaque signe de notation portant avec lui un fragment de portée, le typographe doit s'arranger de telle manière que ces fragments offrent à l'œil des lignes continues. On a cherché à remédier à cet inconvénient en faisant deux tirages, l'un pour la portée, l'autre pour les signes de notation, de manière à ce que chaque note rencontrât exactement sa ligne, mais on avait oublié de tenir compte du retrait du papier mouillé pour le premier tirage. Ce procédé n'est praticable qu'en imprimant les portées avec une encre composée d'après d'autres principes ou d'une autre couleur : ce procédé a souvent été employé pour le plain-chant dont alors la portée est en encre rouge.

Ce n'est qu'à une époque toute récente que l'on est arrivé à résoudre le problème de la solution de continuité des lignes d'une manière tout à fait satisfaisante. Le nouveau procédé est dû à M. Duverger, imprimeur à Paris. On compose les notes de valeurs, de silence, etc., par le procédé ordinaire, mais en les assemblant sans que les lignes de la portée se trouvent aucunement tracées ; on prend un moule d'empreinte de cette première composition, et sur ce moule, par un procédé qui est le secret de M. Duverger, et pour lequel il a un brevet d'invention, on adapte les lignes de la portée ; on cliche le tout, et c'est ce cliché qui sert au tirage.

Un tel procédé offre l'avantage réellement très-précieux d'offrir en beau caractère les paroles adaptées à la musique. Il est éminemment utile pour les ouvrages tirés à grand nombre tels que les solfèges, méthode d'instruments, livres élémentaires, etc. Il convient surtout aux traités dans lesquels des passages ou exemples de musique sont introduits dans le texte, et, à cet égard, sa supériorité sur la gravure est immense. On peut s'en convaincre, en examinant les ouvrages en ce genre publiés par M. Duverger.

Pendant que cet habile typographe inventait l'ingénieux moyen de ne point interrompre la portée musicale, MM. Tartenstein et Cordel perfectionnaient l'ancien système, de manière à obtenir des résultats fort satisfaisants.

§ V. *De la gravure de la musique.*

Malgré les perfectionnements dont nous venons de rendre compte, la gravure sur étain sera toujours préférée à

§ II. Méthodes spéciales de plain-chant.

REINSBECK ou KIENSBECK (Michel), né à Nuremberg. *Lilium musice plane*. Ulm, 1497. Autres éditions en 1598 et 1600.

BONAVENTURE, né à Brescia. *Regula musicæ planæ*. Venise, in-4, sans date. On a des éditions de 1501, 1523, 1545, 1580, 1583 et 1591.

— *Breviloquium musicale*. Sans date, et deux autres éditions de 1511 et 1523.

PHILOMATES (Venceslas), né à Neuhaus. *Musica plana*. Vindabone, 1512; et Strasbourg, 1543.

AGRICOLA (Martin), né à Sorau, vivait à Magdebourg vers le milieu du seizième siècle. *Scholia in musicam planam Wincessai de novo domo, ex variis musicorum scripsit pro Magdeburgensis scholæ tyronibus collecta*. in-8 de 6 feuilles 1/2, sans date.

— *Libellus de octo tonorum regularium compositione*. Se trouve à la suite du précédent.

BOURGEOIS (Louis), né à Paris au commencement du seizième siècle. *Le droit chemin de musique, ou la Manière de chanter les psaumes par usage ou par ruse*. Lyon, 1550, in-8. Il y a des exemplaires qui portent au frontispice la date de Genève, mais c'est une seule et même édition.

AIGUINA, né à Brescia. *La illuminata di tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimi secreti non d'altrui più scritti*. 1552, in 4. Seconde édition, 1581.

DURAN (Dominique-Marc), natif d'Oleonetar, dans l'Estramadure. *Lux bella del canto llano*. Toledo, 1590.

MARTINEZ (Jean), vivait vers 1745. *Arte de canto llano puesta y reducida nuevamente en su perfeccion*.

Cet ouvrage paraît n'être autre chose que l'original du suivant, écrit en langue portugaise.

MARTINS (Jean). *Arte de canto chao. posta e reducida en sua enteira perfeição segundo a practica uiito necessaria pera todo o sacerdote e pessoas que hao de saber cantar e a que mais se uza em toda christianadade*. Coimbre, 1603, in-8. Autres éditions en 1512 et 1523.

GOTTINGUS (Henry). *Cathechismus Lutheri von wort; zu wort in vier stimmen, schæn und lieblich componirt, beneben einem bericht*, etc. Francfort, 1605.

CERONE (Pierre), né à Bergame. *Regole per il canto fermo*. Naples, 1609.

MONTANOS (François), né à Valladolid. *Arte del canto*

llo, aumentada par D. Joseph de Torres. Madrid, 1728, in-4. La première édition est de Salamanque, 1610, in-4.

BANCHIERI (Adrien), né vers 1567, mort en 1634. *Direttorio monastico di canto fermo per uso della congregazione olivetane*. Bologne, 1615.

— *Cantorino Olivetano*. Bologne, 1622.

— *Cartellima di canto fermo gregoriano*. Bologne, 1614.

PERREGO (Camille). *Regola del canto fermo Ambrosiano*. Milan, 1622, in-4.

COCQUÈRES (Adrien), né à Vernon, au commencement du dix-septième siècle. *La méthode universelle pour apprendre le plain-chant sans maître*. Paris, 1547. Seconde édition.

PELLATIS (Ange), né à Séravalle. *Compendio per imparare le regole del canto fermo*. Venise, 1667.

MARINELLI (Jules-Cesar). *Via retta della voce corale, ovvero osservazioni del canto fermo*. Bologne, 1671, in-8.

STELLA (Joseph-Marie). *Breve instrutione alli giovani per imparare il canto fermo*. 1675, in-4.

COFERATI (Matthieu), né à Florence. *Il cantore addottrinato o regole del canto corale*. Florence, 1682, in-12 parvo. Il y a quantité d'autres éditions.

LANCELOT (Claude), né à Paris en 1615, mort à Quimperlé en Basse-Bretagne, le 15 avril 1695. *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant, beaucoup plus facile et plus commode que l'ancienne*. Paris, 1685, in-4. Il y a une édition plus ancienne publiée en 1668, avec quelque différence dans le titre.

PENNA (Laurent). *Direttorio del canto fermo*. Modenà, 1689.

FREZZA (Joseph). *Il cantore ecclesiastico*. Padoue, 1698, in-4.

SCORPIONI (Dominique). *Istruzioni corali*. Bénévent, 1702.

SANTORO (Fabio-Sebastiano). *Scuola di canto fermo divisa in tre libri*. Naples, 1715, in-4 parvo.

TETTAMAUZI (Fabricius). *Breve metodo per fondatamente e con facilità apprendere il canto fermo, diviso in tre libri*. Milan, 1726, in-4 de 155 pages. Il y a des éditions antérieures.

MUNSTER (Joseph-Joachin). *Scala Jacob ascendendo et descendendo das ist : Kürz-lick, doch wohlge gründete anleitung und vollkommener unterricht die edle choralmusik, den regeln gemass, recht aus dem fundament zu erlernen*. Augsburg, 1743, in-4.

CARRÉ (Remi). *Le maître des novices dans l'art de chanter, ou Règles générales pour apprendre le plain-chant*. 1744.

LAFEILLÉE (l'abbé). *Méthode pour apprendre les règles du plain-chant et de la psalmodie.* Paris, 1745, in-12. On en a fait depuis quantité d'éditions.

GIBSON (Edmond), né à Knipe dans le Westmorland, mort en 1748, âgé de 80 ans. *A method, or curse of singing in church.*

Se trouve dans l'*Appendix to direction to the clergy of the diocese of London*. L'auteur était évêque et docteur en théologie.

POISSON (Léonard), né dans le diocèse de Sens, mort à Paris le 10 mars 1753, à l'âge d'environ 57 ans. *Nouvelle méthode, ou Traité théorique et pratique du plain-chant, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes; on donne les règles pour la composition du plain-chant, avec des observations critiques sur les nouveaux livres de chant. Ouvrage utile à toutes les églises, aux séminaires et aux maîtres de chant, pour former des chantres et les rendre capables, soit de composer des chants d'église, soit de juger de leur composition.* A Paris, chez Lottin le jeune, rue Saint-Jacques, vis-à-vis la rue de la Parcheminerie, 1745, avec approbation et privilège du roi.

L'édition du *Traité théorique et pratique du plain-chant*, par Poisson, publiée avec le millésime 1750, est, au titre près, exactement la même que celle de 1745. Nous venons de transcrire le titre de cette dernière, on va voir en quoi diffère celui de la seconde édition. *Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé grégorien, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes; on donne des règles pour la composition du plain-chant, avec des observations critiques sur les nouveaux livres de chant. Ouvrage utile à toutes les églises, aux séminaires et aux maîtres de chant, pour former des chantres et les rendre capables, soit de composer des chants d'église, soit de juger leur composition. Psallite sapienter. Chantez avec intelligence, Ps. 46, v. 8.* A Paris, chez Ph.-N. Lottin, et J.-H. Butard, imprimeurs-libraires, rue Saint-Jacques, à la Vérité, M. DCC. L., avec approbation et privilège du roi.

On voit que ces deux titres diffèrent en ce que le second ne porte plus l'intitulé de *Nouvelle méthode*; et en ce qu'il y est expliqué que c'est un traité du plain-chant appelé *grégorien*; on y lit de plus l'épigraphe : *Psallite sapienter*. Enfin ce n'est plus chez Lottin le jeune, mais chez Ph.-N. Lottin, et chez son associé, J.-H. Butard, que se vend l'ouvrage. Du reste, le texte même du livre n'est autre chose que la portion du tirage de 1745, qui n'avait pas encore

été débitée. Les fautes et accidents typographiques se retrouvent à leurs lieux et places ; il ne se rencontre pas un seul carton ; l'errata même a été soigneusement conservé. On sait que l'usage de renouveler les titres est fort ancien , et que les plus célèbres imprimeurs , les Aldes et les Etiennes , par exemple (1), se sont rendus coupables de cette supercherie , qui depuis quelques années paraît être devenue presque légale. Le plus ancien ouvrage de musique que l'éditeur ait ainsi rajeuni , est à ma connaissance le traité de Zarlino , intitulé : *Istituzioni harmoniche* ; les plus récents sont le *Dictionnaire de musique moderne* , par M. Castil-Blaze , et l'*Histoire de l'Opéra en France* , du même auteur. Je ne pense pas cependant qu'il y ait eu de la part des libraires Lottin et Butard l'intention avouée de tromper le public ; ils avaient pour enseigner la *Vérité* , ce qui ne serait pas une raison d'un grand poids , mais on doit remarquer qu'ils n'ont point donné leur édition comme *nouvelle* ; ils ont religieusement conservé l'errata ; et , selon toute apparence , ce changement de titre n'a été qu'une affaire toute matérielle , un arrangement particulier , pris lorsque , par une circonstance quelconque , le fonds de l'édition publiée par Lottin le jeune passa entre les mains de la maison Ph.-N. Lottin et J.-H. Butard. Le titre fut alors changé uniquement pour annoncer la nouvelle raison sociale.

FEDELI (Joseph), né à Crémone. *Regole di canto fermo ovvero gregoriano*. Crémone, 1757, in-fol.

— *Dodici dialoghi tra Calligistro e Filalete sopra varie questioni in speculativa e pratica di canto*. Bergame, 1761 , in-8 de 154 pages.

RAMONEDA (Ignace). *Arte de canto llano en compendio breve y methodo muy facil para que los particulares que deben saberlo, adquieran con brevedad y poco trabajo la inteligencia y drestreza conveniente*. Madrid, 1778 , in-4 parvo de 216 pages.

STAAB (Odon), né à Fransustein , dans le Reingau , en 1745. *Anweisung zum einstimmigen choralgesang, aus den lehren der besten Meister zusammenggetragen*. Fuld, 1779 , in - 8.

HARRISON (R.). *Sacred harmony ; on a recollection of psalm tunes , ancient and modern ; containing , 1° More than hundred of the most approved plain and simples airs ; 2° A considerable number of tunes in verse and chorus , and fugues , etc*. London , 1784.

(1) Voyez l'*Histoire des Aldes* , par M. A.-A. Renouard.

BELLI (Lazare-Venanzio), *Dissertazione sopra li pregi del canto gregoriano e la necessita che hanno gli ecclesiastici di saperlo*, etc. Frascati, 1788, in-4 de 230 pages, avec un appendice de xxviiij pages.

MULLER (Jean). *Kurze und leichte Anweisung zum singen der chormelodien, zu nächst für seine Schüler geschreiteben*. Francfort, 1893, in-8 de 26 pages.

HOSTIG (Charles-Gottlob). *Taschenbuch für sänger und organisten*. 1801.

Au lieu des notes ordinaires, l'auteur se sert de chiffres.

ROZE (Nicolas), né au Bourgneuf, diocèse de Châlons-sur-Saône, le 20 janvier 1745, mort à Saint-Mandé le 1^{er} octobre 1819. *Méthode de plain-chant à l'usage de l'église de France*. Paris, 1804.

WOBOLD. *Kurze Anleitung zum singen mit Zahlen in Rücksicht auf choralgesang*. Stuttgart, 1819, in-4. in-8 de 56 et 16 pages.

CHRYSANTHE DE MADYTE. Εισαγωγή εις τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζοντῶν αὐτὴν κατὰ τὴν νείαν μέθοδον. Paris, 1821.

MORTIMOR (P.). *Der chosalgesang zur Zeit der Reformation*. Berlin, 1837, in-4, avec planches de musique.

HARDOUIN. *Méthode nouvelle, courte et facile pour apprendre le plain-chant*. Revue et corrigée par M. Pierrard. Reims, 1828, in-12 de 12 feuilles et demie. C'est une réimpression ; le millésime n'est pas indiqué sur le titre.

— *Principes élémentaires de musique et de plain-chant*, Rennes, 1828, in-12 de 42 pages et 15 planches.

BENOIT (P.). *Manuel de chant, ou le plain-chant enseigné par principes et mis en rapport avec la musique*. Dijon, 1830, in-12 de 184 pages.

MINÉ (Adolphe). *Plain-chant ecclésiastique romain et français à l'usage des séminaires et des communautés religieuses et de toutes les églises catholiques*. Paris, sans date (1837), in-8 de 318 pages, plus le titre et la préface.

[On pourrait encore rapporter au présent paragraphe quelques livres, concernant à la fois l'histoire et la pratique du chant ecclésiastique. Tel est entr'autres l'ouvrage intitulé : *La science et la pratique du plain-chant*, publiée en 1672 et indiquée page 156 de ce volume. Nous remarquerons à ce propos que le savant bénédictin dom Jacques Leclerc ne fut pas trop bien récompensé de ses consciencieux travaux. Étant mort sans avoir publié son ouvrage, dom Benoît de Jumilhac fut son éditeur, et ne désigna l'auteur que comme un religieux de la congrégation de Saint-Maur ;

en sorte que l'ouvrage est presque toujours cité comme appartenant à celui qui n'a fait qu'en soigner et surveiller l'impression.

Nous devons encore remarquer qu'il existe une quantité de plains-chants particuliers : ainsi il y a le plain-chant parisien (c'est le plus mauvais de tous), rouennais, senonais, etc. ; il y a même un plain-chant particulier pour le diocèse de Versailles, qui est aux portes de Paris : il y a en outre plusieurs ordres monastiques qui font usage de plains-chants particuliers. Scientifiquement parlant, tout cela ne mérite presque aucune attention ; le plain-chant romain est seul digne d'être étudié.]

§ III. Méthodes de chant figuré, où musique proprement dite.

AGRICOLA (Martin). *Eine kurz deutsche musica, mit 63 schönen lieblichen exempun, in vier stimmen, etc.* Gedruckt, 1528, in-8 de 12 feuilles.

HEYDEN ou HAYDEN (Sebaalde), né à Nuremberg en 1498, mort le 9 juillet 1561. *De arte canendi ac vero signorum in cantibus usu, libri duo. Ab ipso autore recogniti, mutati et aucti.* Troisième édition. Nuremberg, 1540, in-4 ; la première édition est de 1537.

AGRICOLA (Martin), *Radimenta musices quibus canendi artificium compendiosissimè complexum, pueris unâ cum ditione monochordi traditur.* Wittemberg, 1539, in-8 de 3 feuilles et demie.

— *Quæstiones vulgatiores in musicam pro Magdeburgensis scholæ pueris digestæ.* Magdebourg, 1543, in-8 de 7 feuilles et demie.

— *Duo libri musices, continentes compendium artis, etc.* 14 feuilles in-8.

Ce sont les deux ouvrages précédents réunis en un volume après la mort de l'auteur.

FABER (Henri), mort à Quedlinbourg en 1599, à l'âge de cinquante-cinq ans. *Compendium musicæ pro incipientibus.* Brunswick, 1568. Il y a quantité d'autres éditions.

BERNARD (Emery). *Méthode courte et facile pour apprendre à chanter.* Orléans, 1561.

JULIEN (Pierre), né à Carpentras. *Le vrai chemin pour apprendre à chanter toute sorte de musique.* 1570.

RID (Christophe). *Deutsche musica. Aus M. Henrici Fabri compendio musicæ ubersetzt.* 1573, 3 feuilles in-8.

BATHE (William), né à Dublin en 1564, mort en 1614. *A brief introduction to the true art of musicke, wherein are set down exact and easy rules for such as seeke byt to know the truth, with argzments and their solutions, etc.* Londres, 1584, in-4 :

ROGGIUS (Nicolas), né à Gœtting. *Musicae practicae sive artis canendi elementa modorumque musicarum doctrina quaestionibus breviter et perspicue exposita*. Witteb, 1586, 6 feuilles in-fol. La première édition est de Brunswick, 1566, et la troisième de Hambourg, 1596.

GUMPELZHAIMER (Adam), né en Bavière en 1560. *Compendium musicae latino-germanicum*. Augsbourg, 1595, in-4. Il y a cinq autres éditions.

DEMANTIUS (Christophe), mort à Freyberg en 1643, âgé de soixante-seize ans. *Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accomodata*. Freyberg, 1607, 12 feuilles in-fol. Cet ouvrage a eu plus de dix éditions.

DURANTE (Oclave), né à Rome. *Arie devoto, le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia, l'imitation delle parole, ed il modo di scriver passaggi ed altri affetti*. Roma, 1608, in-fol.

ROSSI (Jean-Baptiste), né à Gênes. *Organo de' cantori per intendere da se ogni passo difficile che si trova nella musica*. Venise, 1618, in-4.

CRUCER (Jean). *Præcepta musicae practicae figuralis*. Berlin, 1625, in-8. En 1660, on a imprimé de ce livre une traduction allemande fort augmentée.

GENGENBACH (Nicolas). *Neue singkunst*. Leipzig, 1626, in-8.

GIBELIUS (Othon), né en 1612. *Seminarium modulatoariae vocalis, das ist : ein Pflansgarden der singkunst*, etc. Zelle, 1645, in-4 de 130 pages.

AHLE (Jean-Adolphe), né à Mulhausen. *Kurze, doch deutliche Anleitung zu der lieblich-und-lieblichen singkunst*, etc. Mulhausen, 1704, in-8 de 32 pages, avec 80 pages de notes. Cette édition est la troisième; les deux premières sont d'Erfurt, 1648 et 1690.

STADEN (Sigismond-Théophile). *Rudimentum musicum, das ist : Kurze Unterweisung des singens*. Nuremberg, 1648, 2 feuilles in-12. La première édition est de 1636; celle de 1648 est la troisième.

FRIDERICI (Daniel), né à Gisleben. *Musicae figuralis, oder neue, klarliche, richtige und verstæendliche Unterweisung der singkunst*, etc. Rostock, 1649, 8 feuilles in-8. Cette édition est la quatrième; la sixième est de 1677.

HASE (Wolfgang), né à Quedlimbourg. *Gründliche Einführung in die adle musik oder singkunst*, etc. Gosslar, 1657, in-8 de 87 pages.

HEINRICI (Martin). *Myrti ramus pro discentibus, oder deutsche singkunst*. Halle, 1665, in-8 de 3 feuilles.

— *Myrti ramus pro docentibus*. Ibid.

BASSILLY (Bénigne). *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui concerne le chant français.* Paris, 1668, in-12 de 428 pages.

REGGIO (Pierre), né à Gênes, mort à Londres en 1685. *A Treatise to sing well any song whatsoever.* Oxford, 1677.

PRINZ (Wolfgang-Gaspar), né à Waldthurn en 1611, mort en 1717. *Musica modulatoria vocalis, oder manierliche und zierliche singkunst,* etc. Schweidnitz, 1678, in-4 de 70 pages.

FISCHER (Jean-Georges), mort à Göttingue en 1684. *Manuductio latino-germanica ad musicam vocalem.* Göttingue, 1680, in-8.

PRINZ (Wolfgang-Gaspar). *Compendium musicæ signatoriae et modulatoriae vocalis.* Dresde 1689, in-8 de 109 pages.

CARISSIMI (Jean-Jacques), né à Padoue vers 1582, mort à Rome plus que nonogénaire. *Ars cantandi das ist : Richtiger und ausführlicher weg, die nugend aus dem rechtem Grund in der singskunst zu unterrichten aus dem italienischen ins deutsche übersetzt von einen musik freund.* Augsbourg, 1696, in-4 de 16 pages.

Cette édition est la troisième ; la sixième a paru également à Augsbourg en 1731. On ne connaît pas d'édition originale italienne ; il est donc vraisemblable que cette traduction fut faite sur un manuscrit confié par Cassini à un Allemand, son élève. On sait que cet habile maître professait à Rome, au collège germanique.

A brief discourse of the italian manner of singing, wherein is set down the use of these graces in singing, as a trill and gruppò, used in Italy, and now in England; written some years since by an english gentleman who had lived long in Italy, and being returned, taught the same here. Sans autre indication.

ROUSSEAU (Jean). *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique.* Amsterdam, in-8 de 9 feuilles et demie.

BEYER (Jean-Samuel), né à Gota, mort à Carlsbad à l'âge de quarante-cinq ans. *Primæ lineæ musicæ vocalis.* Freyberg, 1703, in-4 oblong de 14 feuilles ; en 1730, seconde édition, diminuée de moitié.

FUHRMANN (Martin-Henry). *Musikalischer Trichter ; etc.* Francfort, 1706, in-4 de 12 feuilles.

— *Musica vocalis in nuere.* Berlin, 1728, in-8

LAFFILARD. *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du goût naturel pour le chant ; jusqu'au point de chanter toute sorte de musique promptement et à livre ouvert.* Amsterdam, 1710, in-4 oblong de 11 feuilles.

QUIRSFELD (Jean), né à Dresde, mort en 1686. *Breviarium musicum, oder kurzer Regriff*, etc. Dresde, 1717, troisième édition ; les deux premières sont de 1675 et 1683.

TOSI (Pierre-François). *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o siano osservazioni sopra il canto figurato*. Bologne, 1723, in-4. Traduit en allemand, avec notes, 1757, in-4. On en a aussi une traduction anglaise ; on croit même qu'il en existe une française.

MUNSTER (Joseph-Joachim-Benoît). *Musices introductio in brevissimo regulari compendio radicaliter data schwaë bisch*. Halle, 1732, in-4. Seconde édition, avec changements, à Augsbourg, 1741, 28 pages, in-4.

RAMEAU (Jean-Philippe). *Réflexions sur la manière de former la voix et d'apprendre la musique*. Paris, 1752, in-8.

BERARD, né à Paris en 1710, mort le 1^{er} décembre 1772. *L'art du chant, dédié d madame de Pompadour*. Paris, 1751, in-8 de 158 pages.

BLANCHET (J.). *L'art ou les principes philosophiques du chant*. 1756, in-12.

MARPURG (Frédéric-Guillaume). *Anleitung zur musik überhaupt, und zur singkunst insbesondere, mit Uebungsschempen erläutert, und den berühmten herrn musik direct, und cantoribus deutschlands zuge eignet*. Berlin, 1763, in-8 de 171 pages.

NAVES (James), né à Stanwell en 1715, mort en 1783. *Treatise on singing*. Londres, 1770.

HILLER (Jean-Adam), né à Wendischossig en 1728, mort le 10 juin 1804. *Anweisung zum musikalisch richtigen, gesange, mit hinsänglichen exempeln erläutert*. Leipzig, 1774, in-4 de 224 pages. — *Exempel buch zu der Anweisung*, etc. 64 pages.

— *Anweisung zum musikalisch zierlichen gesange, mit hinsänglichen exempeln erläutert*. Leipzig, 1780, in-8 de 152 pag.

Le premier de ces deux ouvrages, l'un et l'autre fort estimés en Allemagne, a eu deux autres éditions améliorées ; l'une en 1798, l'autre en 1809, in-4.

— *Kurze und erleichternde Anweisung zum singen für schulen in städten und darfern*. Leipzig, 1792.

MANCINI (Jean-Baptiste), né à Ascoli en 1716, mort à Vienne en 1800. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienne, 1774, in-4.

Une troisième édition, augmentée, a paru à Milan en 1777, in-4 magno de 259 pages. On a de cet ouvrage deux traductions françaises ; la première est de Désaugiers, père du chansonnier, elle a paru en 1776, et est faite d'après l'édi-

tion de Vienne. Une seconde, faite sur l'édition de Milan par M. de Rayneval, a paru en 1796.

WOLF (Georges-Frédéric), né en 1762. *Untererricht in der singkunst*. Halle, 1784, in-8 de 8 feuilles. Seconde édition, 1804.

WÄLDER (J.-J.). *Anleitung zur singkunst, in kurzen regeln für lehrer und in stufenweiser reihe von Uebungen und beyspielen für schüler*. Zurich, 1788. Diverses autres éditions ; la sixième est de 1820.

APRILE (Joseph), né dans le royaume de Naples vers 1740, mort vers 1804. *The italian method of singing, with 36 solfeggies*. Londres.

Die singsschule oder solmisation, dergleichen noch keine zum vorscheine gekommen, worinnen die nothwendigsten regeln und eine menge musikalische und fugirte stücke, etc. Vienne, 1791, in-fol. oblong de 68 pages.

Il semble que cet ouvrage ne soit autre chose qu'un extrait du recueil connu en France sous le nom de *solfège d'Italie*, dont nous avons parlé plus haut.

LASSER (Jean-Baptiste), né à Steinkirchen en 1751, mort à Munich en 1805. *Vollständige anleitung zur singkunst, sowohl für den sopran als für den alt*. Munich, 1798, in-fol. oblong. Il y a une autre édition publiée à Vienne.

TOMEONI (Florido), né à Lucque. *Théorie de la musique vocale, ou règles qu'il faut connaître et observer pour bien chanter ou pour apprendre à bien juger par soi-même du degré de perfection de ceux que l'on entend, avec des remarques sur la prononciation des langues française et italienne*. 1799, in-8 de 150 pages.

LANGLÉ (Honoré-François), né à Monaco en 1741, mort à Paris en 1807. *Méthode de chant*. Paris, 1798.

Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire pour servir à l'étude de cet établissement, suivis de solfèges par les citoyens Agus, Catel, Chérubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Mehul et Rigel. Deux parties formant 5 tomes.

Ce recueil a été rédigé sous la direction de François-Joseph Gossec, né à Vergnies, dans le Hainaut, le 17 janvier 1733, mort à Passy le 16 février 1820 ; et cet estimable musicien a fourni un très-grand nombre de pièces à l'ouvrage. On a une seconde édition de Paris fort inférieure à la première. Ce recueil a été aussi réimprimé en pays étranger.

— *Méthode de chant du Conservatoire de musique*. Paris, 1803.

Le premier auteur de cet ouvrage a été Bernard Mengozzi, né à Florence en 1758, mort à Paris en mars 1800.

M. Chérubini a terminé cette méthode justement estimée. On en a une traduction allemande. Leipzig, 1804, et une traduction italienne. Milan, 1825.

SCHUBERT (Jean-Frédéric), né à Rudalstad en 1770. *Neve singsschule oder gründliche und vollständige Anweisung zur singkunst in 3 abtheilungen, mit hinlänglichen Übungsstücken.* Leipzig, 1804, in-8 de 140 pages.

PERRINO (Marcello). *Osservazioni sul canto.* Naples, 1810, in-4 de 57 pages. Seconde édition.

PELLEGRINI (Anne-Marie-Celoni). *Grammatica, o siano regole per ben cantare.* Rome, 1810. Seconde édition en 1817.

MINOJA (Ambroise), né dans les environs de Lodi le 21 octobre 1752, mort le 3 août 1825. *Lettera sopra il canto.* Milan, 1812, in-8 de 26 pages.

LISTON (Henry). *An essay on intonation.* Londres, 1812, in-4.

PREINDEL (Joseph), mort à Vienne le 26 octobre 1823, à l'âge de 70 ans. *Gesangslehre.* Vienne, 1813.

BENELLI (Antoine). *Regole per il canto figurato, o siano precetti ragionati per apprendere i principj di musica con esercizi, lezioni ed in fine solfeggi per imparare a cantare.* Dresde, 1814-1819, italien et allemand.

FRÖELICH (J.). *Singsschule.* Bonn et Kœln.

ASIOLI (Boniface). *Primi elementi per il canto con 12 arietts istruttive per cantar di buona grazia.* Milan, in-fol. oblong.

ROUCOURT (J.-B.), né à Bruxelles en 1780. *Essai sur la théorie du chant.* Bruxelles, 1820, in-8 de 110 pages.

STARKE (Frédéric), né en Bohême vers 1770. *Kurz singsmethode.* Vienne.

WILHEM (Louis-Boquillon), né en 1781. *Méthode élémentaire et analytique de musique et de chant, adoptée par la société d'instruction élémentaire, ou Instruction propre à diriger le professeur ou le moniteur général de chant dans l'emploi des tableaux, de la méthode rédigée conformément aux principes et aux procédés de l'enseignement mutuel et d'une application facile dans les institutions de tous les degrés. I-VIII. Livraison, avec le Guide musical, propre à chaque classe.* Paris, 1820-1822, in-fol., et le Guide in-8.

Cette méthode ayant paru trop étendue pour l'usage auquel elle était destinée, l'auteur en publia, en 1832, une seconde édition plus courte que la première, et enfin une troisième plus restreinte encore en 1835, sous le titre suivant : *Méthode Wilhem, troisième édition. — Nouveaux tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire, ou Méthode graduée, également*

applicable dans les écoles d'enseignement mutuel et dans les établissements qui suivent l'enseignement simultané. Ces tableaux forment deux séries distinctes : *Premier Cours, enseignement élémentaire complet à l'usage des écoles primaires élémentaires et des commençants dans les collèges, les institutions de l'Université, les pensionnats, etc.* Tableaux 1-42, 50 feuilles in-fol. — *Deuxième Cours, enseignement complémentaire et de perfectionnement destiné aux écoles primaires supérieures et aux autres établissements d'instruction publique.* Tableaux 43-73, en 45 feuilles in-fol. Le tout est accompagné du *Guide de la méthode, ou Instructions pour l'emploi simultané des tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire*, in-8 de XX et de 134 pages. Une quatrième édition, reproduction de la troisième sous une forme plus portative et qui offre la partition des morceaux qui ne sont qu'en partie séparés dans les tableaux, a commencé à paraître à la fin de 1837. En février 1838, on a terminé toute la partie correspondante au premier cours; elle forme quatre livraisons; ensemble 200 pages in-8.

MIZIUS. *Practisch anleitung zum gesangsunterricht für schulen.* Mayence, 1821.

BELLONI. *Nouvelle méthode de chant.* Paris, 1822.

HÖESER (Auguste-Ferdinand), né en 1779. *Versuch einer systematischen ueber sicht der gesanglehre.* Leipzig, 1822.

WINTER (Pierre van), né à Manhein en 1754, mort à Munich le 17 octobre 1825. *Volständige singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen verbenerkungen und erlauterungen.* Mayence, 1824.

GARAUDÉ (Alexis de), né à Nancy, le 21 mars 1779. *Méthode complète de chant.* Paris, 1825, in-fol. de 285 pages.

C'est une seconde édition fort augmentée d'une méthode de chant publiée en 1812.

GERARD (Henri-Philippe), né à Liège en 1763, mort en 1835. *Méthode de chant, ou Etudes du solfège et de la vocalisation.* In-fol., Paris, 1827.

WARE. *Theoreticas and practicas singing instructoa.* Londres, 1828.

GROSHEIM (Georges-Christophe), né à Cassel le 1^{er} juillet 1833. *Ueber pflege und auwendung der stimme.* Mayence, 1830, in-8.

STÆPEL (François). *Méthode élémentaire et progressive de chant.* Paris, 1834-1836.

HÆSER (A.-F.). *Méthode pour apprendre à chanter en chœur.* Mayence, 1832, français et allemand.

MAINZER (Joseph). *Méthode de chant pour les enfants*. In-8 de 104 pages. Paris, 1836.

FETIS (François-Joseph). *Traité du chant en chœur*. Paris, 1838, in-8

CHAPITRE III.

MÉTHODES D'INSTRUMENTS.

Article I^{er}. — *En général.*

GERSON (Jean), né en 1363, mort en 1429. *Descrizione di strumenti musicali si antichi che moderni*. Dans ses œuvres, imprimées à Bâle et à Amsterdam.

BERMUDO (Jean). *Libro de la declaracion de instrumentos*. Grenade, 1555 ; et Ossuna, 1609, in-4.

AGRICOLA (Martin). *Musica instrumentalis dendsch ynn welcher begriffen ist, wie mau nach dem lesange auf mancherley Pleiffen lernen soll*. Wittemberg, 1529, 8 feuilles in-fol.

THOMAS A SANCTA MARIA, mort à Madrid en 1570. *Arte de taner fantasia para tecla, viguela y todo instrumento de tres o quattro ordenas*. Valladolid, 1565, in-fol.

GALILEI (Vincent). *Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare, ed rettamente suonare la musica negli stromenti artificiali si da corde come di fiato, ed in particolare nel liuto*. Venise, 1583 et 1584, in-fol.

ROBINSON (Thomas). *The school of music, the perfect method of true singering the lute, pandora, orpharion and viol da gamba*. Londres, 1603, in-fol.

MERSENNE (Marin). *Traité des instruments à corde*. Paris, in-fol. de VIII et 228 pages.

MAIER (Jean-Frédéric-Bernard-Gaspard). *Museum musicum theorico-practicum*. Halle, 1732, in-4 de 104 pages. Autre édition à Nuremberg, 1741, in-4

FRANCOEUR (Louis-Joseph), né à Paris le 8 octobre 1738. *Diapason de tous les instruments à vent*. Paris, 1772, in-fol. Nouvelle édition augmentée, donnée en 1812 par M. Choron, in-fol. de 88 pages. Plus une grande planche.

VANDENBROOK (Othon-Joseph), né à Ypres. *Traité général de tous les instruments à vent à l'usage des compositeurs*. Paris, in-fol.

FROELICH (J.). *Vollständige theoretisch-practische musiklehre für alle bei dem orchestre gebräuchliche instrument, zum gebrauch für musikdirectoren.* Bonn, in-4 oblong.

Article II. — *Méthodes particulières à divers instruments.*

[Nous n'avons pas à nous occuper des instruments hors d'usage, et de ceux pour lesquels on ne compose point de musique spéciale; nous ne parlerons que de ceux dont nous avons expliqué la nature dans le premier livre du Manuel; l'emploi dans le sixième, et la fabrication dans le dixième, nous restreindrons cette nomenclature aux seuls ouvrages qui jouissent d'une estime générale.]

§ I^{er}. *Instruments d'archet.*

1^o *Violon.*

ZANETTI (Gasparo). *Il scolaro per imparare a suonare di violino ed altri stromenti.* Milan, 1645, in-fol.

MONTECLAIR (Michel), né à Chaumont en 1666, mort en 1737. *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon.* Paris, 1756, in-4 oblong de 24 pages.

GEMINIANI (Francesco), né à Lucques vers 1680. *The art of playing the violon.* Londres, 1740. On a de cet ouvrage une traduction française qui a eu deux éditions, et une traduction allemande publiée à Vienne en 1785.

MOZART (Léopold), père du célèbre compositeur de ce nom, né à Augsbourg en 1719. *Versuch einer gründlichen violinschule.* Augsbourg, 1756, in-4.

Les éditions de cette méthode ont été fort nombreuses en Allemagne; la dernière est de 1800. Woldemar en a fait en français une traduction abrégée.

TARTINI (Joseph), né à Pirano en 1692, mort en 1770. *Lettera inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino.* Londres, 1771, in-4. On a de cette lettre des traductions anglaise et allemande.

LOEHLEIN (George-Simon), né en 1727, mort en 1782. *Anweisung zum violispielen, mit practischen beispielen und zur übung.* Leipzig, 1774, in-4 de 136 pages. Seconde édition, 1781; troisième, 1797.

GALEAZZI (Francesco), né à Turin en 1738. *Elementi teorici-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di sonare il violino, analizzata ed a dimostrabili principj ridotta.* Rome, tome 1, 1791, in-8 de 245 pages et XI planches; tome 2, de VIII, XXVI et 328 pages et VII planches.

CARTIER (Jean-Baptiste), né à Avignon le 28 mai 1765. *L'art du violon, ou Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande.* Paris, 1798, in-fol. Seconde édition, 1801.

BAILLOT (Pierre-François de Salles), **RODE** (Pierre) et **KREUTZER** (Adolphe). *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire, rédigée par Baillot.* Paris, 1830. Traduite en allemand et en italien.

ANDRÉ (Jean-Antoine), né à Offembach en 1775. *Anleitung zum violinspielen in stufenweise geordnete Übungsstücke.* Offembach, 1807, in-fol., en français et en allemand.

Cette méthode fait partie des annexes de ce Manuel.

CAMPAGNOLI (Barthélemy), né à Cento, près Bologne, le 10 septembre 1751, mort à Neustrelitz le 6 novembre 1827, *Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu du violon.* Leipzig, 1824, in-fol. de 140 pages de texte, et 141 de leçons et études.

GUHR (Charles-Guillaume-Ferdinand), né à Militsch, en Silésie, le 2 octobre 1787 *Ueber Paganini's kunst d.e violine zu spielen.* Mayence, 1835.

BAILLOT (Pierre-François), né à Passy, près Paris, le 1^{er} octobre 1771. *L'art du violon.* Paris, 1831.

GASSE (Ferdinand), né à Naples en mars 1780. *Méthode de violon, d'après les principes du Conservatoire.* Paris, 1835.

2^o Alto.

ROUSSEAU (Jean). *Traité de la viole.* Paris, 1787, in-8 parvo de 151 pages, sans les préliminaires.

CORRETTE (Michel), né à Saint-Germain en 1758. *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la quinte ou alto.* Paris, 1782.

BRUNI (Antoine-Barthélemy), né à Coni, en Piémont, le 2 février 1759, mort en 1823. *Méthode pour l'alto-viola, contenant les principes de cet instrument.* Paris. Publié depuis à Leipzig, avec une traduction française.

WOLDEMAR (N.). *Méthode de viole.* Paris.

Fait partie des méthodes annexes de ce Manuel.

3^o Violoncelle.

BAUMGOERTNER (Jean-Baptiste), né à Augsbourg, mort à Eichstadi le 18 mai 1782. *Instruction de musique théorique et pratique sur l'usage du violoncelle.* Lahaye, 1774, in-4.

CORRETTE (Michel). *Méthode pour le violoncelle, contenant les véritables positions.* Paris, 1783, in-fol

KAUER (Ferdinand). *Kurzgefasste Anweisung das violoncell zu spielen*. Spire, 1788.

GUNN (Jean), né à Edimbourg vers 1765. *The theory and practice of singering the violoncello containing rules and progressives lessons for attaining the knowledge and command of the whole compass of the instrument*. Londres, 1793, in-fol. L'auteur a publié lui-même un abrégé de cet ouvrage en 64 pages in-fol.

RAOUL (J.-M.). *Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument*. Paris.

AUBERT (Pierre-François-Olivier), né à Amiens en 1763. *Méthode de violoncelle*. Paris. L'auteur en a publié un abrégé qui a été traduit en allemand.

BAILLOT, LEVASSEUR, CATEL et BAUDIOT. *Méthode pour le violoncelle, adoptée par le Conservatoire*. Paris, 1803. Traduit en allemand et publié à Leipzig.

DUPORT (Jean-Louis), né à Paris le 4 octobre 1749, mort le 7 septembre 1819. *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*. Paris, Pleyel.

STIASTNY. *Méthode pour le violoncelle*. Mayence, en français et en allemand.

Fait partie des méthodes annexes du *Manuel de musique*.

DOTZAUER (Juste-Jean-Frédéric), né le 20 juin 1783 à Hasselrieth. *Méthode de violoncelle, français et allemand*. Mayence, 1825.

BAUDIOT (Charles-Nicolas), né à Nancy le 29 mars 1773. *Instructions pour les compositeurs, ou Notions sur le mécanisme et le doigté du violoncelle, et sur la manière d'écrire pour cet instrument*. Paris, 1828.

HUS-DES-FORGES. *Méthode de violoncelle*. In-fol., Paris, 1828.

CHEVILLARD. *Méthode complète de violoncelle*. Paris, 1835.

4° Contrebasse.

HAUSE (W.). *Kantrabasschule*. Dresde.

Fait partie des méthodes annexes du *Manuel*.

AZIOLI (Boniface). *Elementi per il contrabasso con una nuova maniera di digitare*. Milan, 1823, in-fol. oblong de 28 pages.

MINE (Adolphe). *Méthode de contrebasse*. Paris, 1827, in-f.

DURYER (Amand). *Méthode complète de contrebasse*. Paris, 1836, in-fol.

§ II. Instruments à vent en bois.

1^o Flûte.

HOTTETERRE. *Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois*. Amsterdam, 1710. On en a plusieurs autres éditions.

QUANTZ (Jean-Joachim), né à Oberschadern, près Gœttingue, en 1697, mort à Potsdam le 12 juillet 1773. *Versuch einer anweisung die flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752, in-4. Il en existe une seconde édition de 1780, et deux traductions, l'une française, l'autre hollandaise.

TROMLITZ (Jean-George), mort en 1805, âgé de 79 ans. *Kurze abhandlung vom flötenspielen*. Leipzig, 1796, in-4 de 30 pages.

— *Ausführlicher unterricht die flöte zu spielen*. Leipsig, 1791.

— *Ueber die flöten mit mehreren klappen, deren anwendung und nutzen, nebst noch einigen andern dahin gehærigen aufsatzen*. Leipzig, 1800.

GUNN (Jean). *Art of playng the german flute on new principles*. Londres, 1793.

DEVIIENNE (François), né à Joinville en 1759, mort à Charenton le 5 septembre 1803. *Méthode de flûte théorique et pratique, contenant tous les principes, des petits airs, duos et sonates faciles, précédée d'un prélude à la tête de chaque morceau*. Paris, 1795.

Cette méthode a eu plus de dix éditions françaises, et diverses traductions allemandes. Elle fait partie des méthodes annexes du *Manuel de musique*.

DAUSCHER (André). *Kleines handbuch der musiklehre und vorzuglich der querflöte*. Ulm, 1801, in-8 magno de 140 p.

HUGOT, mort en 1803, à l'âge de 42 ans, et WUNDERLICH (Jean-George), né à Bayreuth en 1755. *Méthode de flûte adoptée par le Conservatoire de Paris*. Paris, 1804. Traductions allemandes imprimées à Leipzig, Hambourg, Mayence, Berlin et Bonn; traduction italienne publiée à Florence.

BERBIGUIER (Antoine-Tranquille), né à Caderousse en 1782, mort à Pont-le-Vaux en février 1838. *Méthode pour la flûte, divisée en trois parties*. Paris, 1819.

BAYER (George). *Practische flötenschule*. Vienne, 1823.

WALKIERS (Eugène). *Méthode de flûte*. Paris, 1834.

29 *Hautbois et cor anglais.*

SCHICKART (Jean-Chrétien). *Principes du hautbois*. Amsterdam, 1730.

VANDERHAGEN (Amand). *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois*. Paris, 1798.

GARNIER (François), né à Paris en 1759. *Méthode pour le hautbois, contenant les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument*. Paris, 1800. Traduit en allemand.

FROELICH. *Hoboeschule*. Bonn.

Reproduit dans les méthodes annexes du *Manuel*.

CHALON (Frédéric). *Méthode pour le cor anglais*. Paris, 1816.

— *Méthode pour le hautbois à neuf clefs*. Paris, 1826.

SELLNER (Joseph). *Theoretisch-practische Oboeschule*. Vienne, 1824.

BROD (Henri), né à Paris le 13 juin 1799. *Gronde méthode complète pour le hautbois, divisée en deux parties*. Paris, 1828, in-fol.

30 *Clarinette et cor de basset.*

MICHEL. *Méthode de clarinette*. Paris, in-fol.

Fait partie des méthodes annexes du *Manuel*.

VANDERHAGEN (Amand). *Nouvelle méthode de clarinette*. Paris, 1785.

L'auteur en a publié une édition adaptée aux nouvelles clarinettes à douze clefs.

BLASIUS (Mathieu-Frédéric), né à Lauterbourg en 1758, mort à Versailles en 1829. *Nouvelle méthode de clarinette, et raisonnement des instruments*. Paris, 1796, in-fol.

LEFÈVRE (Xavier), né à Lausanne le 6 mars 1763, mort à Paris en 1829. *Méthode de clarinette adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire*. Paris, 1802, in-fol.

BACKOFEN (Jean-George-Henri). *Anweisung zur klarinette und zum Bassethorn*. Leipzig, 1802.

MULLER (Iwan). *Méthode pour la nouvelle clarinette à treize clefs, et clarinette à alto*. Paris, 1825. Traduction en allemand, avec des améliorations, publiée à Leipsig en 1826.

RYBICKI (François). *Méthode pour la clarinette*. Lyon, 1826.

BERR (Frédéric), né à Manheim le 17 avril 1794. *Traité complet de la clarinette*, Paris, 1835, in-4.

49 Basson.

OZI (François), né à Montpellier vers 1750. *Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson*. Paris, 1788.

La seconde édition, publiée en 1803, a été adoptée par le Conservatoire de Paris. On a de celle-ci une traduction allemande imprimée à Leipzig et à Offenbach.

BLASIUS (Mathieu-Frédéric). *Méthode de basson*. Paris.

FROELICH (J.). *Fagottschule*. Bonn.

Reproduit dans les méthodes qui accompagnent le *Manuel*.

ALMENROEDER (Charles). *Traité sur le perfectionnement du basson, avec deux tableaux*. Mayence, 1824.

5° Flageolet.

Directiones ad pulsationem elegantis et penetrantis instrumentis vulgo flageolet dicti. Londres, 1667.

COLLINET. *Nouvelle méthode de flageolet*. Paris. Deux éditions.

BELLAY (J.) et VIZIEN (A.-P.). *Méthode de flageolet*.

METZLER. *Méthode de flageolet double ou simple*.

Reproduite parmi les méthodes annexes du *Manuel*.

ROY (Eugène). *Nouvelle méthode théorique et pratique pour le flageolet*. Paris, 1820.

RUBNER aîné. *Mécanisme du flageolet raisonné et simplifié*. Paris, 1835.

6° Serpent.

IMBERT (Michel), né à Sens. *Nouvelle méthode, ou Principes raisonnés du plain-chant, contenant aussi une Méthode de serpent*. Paris, 1780, in-12 de 268 pages.

HARDY. *Méthode de serpent*. Paris.

ROZE (Nicolas). *Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire de musique*. Paris, 1804.

Reproduit parmi les méthodes annexes du *Manuel*.

HERMENGE. *Méthode de serpent et de serpent à clefs*. Paris, 1816.

HEROLD. *Méthode pour le serpent droit*. Lyon, 1826, in-fol.

§ III. Instruments à vent en cuivre.

19 Cor.

VANDENBROCK (Othon-Joseph). *Nouvelle méthode raisonnée pour apprendre à donner du cor*. Paris, 1797, in-fol.

PUNTO (J.-W.), né à Teschen, en Bohême, vers 1755, mort à Prague en 1803 ; son véritable nom était Stich. *Méthode pour apprendre facilement les éléments des premiers et seconds cors*. Paris, 1798, in-fol.

DOMNICH (Henri), né à Wurzbourg vers 1760. *Méthode pour premier et second cor servant à l'enseignement du Conservatoire*. Paris, 1803, in-fol.

DUVERNOY ou DUVERNOIS (Frédéric), né à Montbelliard en 1771, ou peut-être en 1765. *Méthode pour le cor servant à l'enseignement du Conservatoire*. Paris, 1803, in-fol. Traduit en allemand et publié à Offenbach.

DAUPRAT, né à Paris le 24 mai 1781. *Méthode de cor-alto et de cor-basse (premier et second cor)*. Paris, 1824, in-fol. de 200 pages.

MEYFRED (J.). *De l'étendue, de l'emploi et des ressources du cor en général, et de ses corps de rechange en particulier, avec quelques considérations sur le cor à piston*. Paris, 1829, in-fol.

ATRAPART. *Méthode de cor*. Paris, 1838, in-8 oblong de 32 pages.

Composée pour accompagner le *Manuel de musique*.

MENGAL jeune. *Méthode du cor, suivie du doigté du cor à pistons*. Paris, 1835.

29 Trompette.

ALTENBURG (Jean-Ernest), né à Weissenfels vers 1734. *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen trompeter und Paukenkunst*. Hall, 1795, in-8 de 123 pages.

FROELICH (J.). *Trompetenschule*. Bonn.

Ces exercices font partie des méthodes annexes du *Manuel*.

BULH (David). *Méthode de trompette*. Paris, 1825.

LERAY. *Méthode de trompette à cinq clefs, en français et en allemand*. Mayence, 1824.

30 Trombonne.

BRAUN. *Méthodes pour les trombonnes, basse, ténor et alto*. Offenbach, en français et en allemand.

FROELICH. *Posaunenschule*. Bonn.

Exercices reproduits dans les méthodes annexes du *Manuel*.

VINEUX (J.-J.-Firmin). *Méthode complète pour le trombone*. Paris, 1825, in-fol. de 55 pages.

BERR et DIEPPO. *Méthode complète de trombonne*. Paris, 1835.

4^o *Méthode d'ophicléide, trompette à clefs, à pistons.*

GOUBERT (A.). *Méthode de trompette d'ordonnance, trompette à clef, alto-ophicléide et ophicléide-basse*. Paris, 1823, in-fol.

CORNETTE. *Méthode pour la trompette à clefs*. Paris, 1834.

LECHNER (F.). *Méthode de cornet ou trompette à pistons*. Paris, 1834.

BERR et CAUSSINUS. *Manuel complet d'ophicléide*. Paris, 1836.

§ IV. *Harpe et guitare.*

1^o *Harpe.*

MEYER (Philippe-Jacques), né à Strasbourg en 1740. *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe, avec une Méthode pour l'accorder*. Paris, 1763, in-fol., avec trois paginations différentes sans le titre et la dédicace, 8, VII et 23 pages. On en a plusieurs éditions.

CORRETTE (Michel). *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*. 1774, in-4.

MERELLE. *New and complete instruction for the meda-harp in 3 books*. Londres, 1800.

BACKOFEN (Jean-George-Henri), né à Durlach en 1768. *Anweisung zur harpe*. Leipzig, 1801.

Fait partie des méthodes annexes du *Manuel*.

GENLIS (Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, comtesse de), née en 1746, près d'Autun, morte en 1831. *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons*. Paris, 1805, in-fol. de 71 pages.

DESARGUS (Xavier), né à Amiens vers 1768. *Traité général sur l'art de jouer de la harpe*. Paris, 1809.

WENZEL (Jean). *Vollständige theoretisch-praktische Pedal- und Hacken Harfeschool*. Vienne.

BOCHSA (Robert-Nicolas-Charles), né à Montmédi le 9 août 1789. *Nouvelle méthode pour la harpe*. Paris. On a publié un abrégé de cet ouvrage.

BEDAR (Jean-Baptiste), né à Rennes vers 1765, mort vers 1815. *Nouvelle méthode de harpe claire et précise*. Paris.

POLLET (J.-J.-Benott), né à Béthune. *Méthode de harpe*. Paris.

2^o Guitare.

MILAN (Louis), né à Valence (en Espagne). *El maestro o musica di Vigueta de Manó*. Valence, 1534.

LEROY (Adrien). *Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature à bien accorder, conduire et disposer la main sur la guitare ; en l'an 1578*.

CAMPION (François). *Nouvelles découvertes sur la guitare*. 1705.

GEMINIANI (François). *Art of playing the guitare. — Instructions for the guitar*. Londres.

BAILLON (P.-G.). *Nouvelle méthode de guitare selon le système des meilleurs auteurs*. Paris, 1781.

PRESTON'S. *Pocket companion for the guitar*. Londres, 1797.

PHILLIS (Jean-Baptiste). *Etude nouvelle pour la guitare ou lyre*. Paris, 1799.

DOISY LINTANT (Charles), mort à Paris en 1807. *Principes généraux et raisonnés de la guitare*. Paris, 1801. Traduit en allemand, et publié à Leipsig en 1802.

GATAYES (Guillaume-Pierre-Antoine), né à Paris le 20 décembre 1774. *Nouvelle méthode de guitare ou lyre*. Paris, 1802. Traduction allemande, publiée à Offenbach.

GUICHARD (Nicolas), mort à Paris en 1807. *Méthode de guitare*.

LEHMANN (J.-J.). *Neue guitaren-schule*. Dresde, 1809.

MOLITOR et KLINGER. *Nouvelle méthode de guitare, suivie d'un abrégé de système*. Vienne. Publiée en langues française et allemande.

MOLINO (François). *Nouvelle méthode complète de guitare*. Seconde édition, français et italien. Paris, 1818. Edition française et allemande à Leipzig.

MEISSONIER (Antoine), né à Marseille en 1783. *Nouvelle méthode simplifiée pour la lyre ou la guitare*. Paris.

CARULLI (Ferdinand). *Méthode de guitare, seconde édition. — Première et seconde suite à la méthode*. Paris. Traduit en allemand à Leipzig et en italien à Milan.

MONZINO (Jacques), né à Milan en 1770. *Metodo per chitarra o lira e principi di musica*. Milan.

BLUM (C.). *Neue volstan adige guitarschule*. Berlin, 1818.

GIULIANI (Maure), né à Bologne vers 1780. *Méthode de guitare*.

Reproduite parmi les méthodes annexes du Manuel.

MATHIEU (Jean). *Méthode de guitare*. In-fol.

SOR (Ferdinand), né en Espagne. *Méthode pour la guitare*. In-4 de 92 pages. Paris, 1831.

LEDHUY (Adolphe). *Méthode de guitare*. Deuxième édition. Paris, 18 0.

NOURIEGA (F.-M.) *Nouveaux principes pour la guitare*. Périgueux, 1833, in-4 de 86 pages, plus un tableau.

AGUADO (D.). *Nouvelle méthode de guitare*. Paris, 1835.

CARCASSI (Mathieu). *Méthode complète pour la guitare*. Paris, 1836.

§ V. Piano-forte.

LAMBERT (Michel), né à Vivonne en Poitou l'an 1610, mort à Paris en 1696. *Principes du clavecin*. Paris, 1702.

PASQUALI (Nicolas). *The art of fingering the hapsicord illustrated with exemples in notes*. Londres, in-fol.

BACH (Charles-Philippe-Emmanuel), né à Weimar le 14 mars 1714, mort le 14 décembre 1789. *Versuch über die wahre Art das clavier zu spielen, mi exempteln und achtzehn Probestucken in sechs sonaten er lautet*. Berlin, 1759, in-4 de 15 feuilles. Cette édition est la seconde ; la première avait paru en 1753. Il en a paru une troisième à Leipzig en 1780.

KOENIGSBERGER (Marianus). *Der wohl unterwiesene clavierschüler welchem nicht nur die wahre und sichere Fundamenta zum claviere, etc.* Augsboures, 1755, in-fol.

MARPURG (Frédéric-Guillaume). *Anleitung zum clavierspielen, der schonern Ausübung der hentiger zeit gemals entworfen*. Berlin, 1765. Seconde édition, in-4 de 11 feuilles et 18 planches.

On a des traductions, française 1756, et hollandaise 1760, de la première.

LÖBLEIN (George-Simon), mort à Dantzic en 1782, à l'âge de 55 ans. *Clavierschüle ; oder kurze und gründliche anweisung zur melodie und harmonie darchgehendes mit praktischen Beispielen erklärt*. Leipzig, 1765, in-4 ; autres éditions en 1772, 1779, 1781, 1797, 1804 et 1819.

RIEGLER (François-Xavier). *Anleitung zum clavier für musikalische leorstunden*. Vienne, 1779. Seconde édition en 1791.

DESPRÉAUX (Louis-Félix), né à Paris vers 1746, mort en 1813. *Cours d'éducation de clavecin ou piano-forte en trois parties*, 1782, 1783. Ce même ouvrage a été donné de nouveau vers 1815 en cinq parties.

WOLF (George-Frédéric), né à Haynrode en 1762. *Kurzer, aber deutlicher unterricht in clavierspielden*. Gœttingue, 1783, in-8 de 39 pages. Cinq éditions.

TURK (Daniel-Gottlob), né à Clausnitz en 1751. *Klavierschule, oder anweisung zum klavierspielden für lehrer und lernende*. Leipzig, 1789, in-4. Une nouvelle édition a paru à Halle en 1800, et un abrégé du même ouvrage a été imprimé à Leipzig en 1805.

DUSSEK (Jean-Louis-Ladislas), né à Czaslau en Bohême vers 1760, mort à Paris en 1812. *Introduction of the art of playing the piano-forte*. Londres, 1796. On a de cette méthode des traductions française et allemande.

CLEYES (Ignace), né en Hongrie en 1757, mort à Paris en 1826, et **DUSSEK**. *Nouvelle méthode de piano-forte*. Paris, 1797, in-fol. obl.

Les éditions allemandes de cet ouvrage sont presque innombrables; la dernière, qui est pour la dix-septième, est datée de Vienne, 1832.

MILCHMAYER (Jean-Pierre), né vers 1750. *Die wahre art das piano forte zu spielen*. Dresde, 1797, in-fol.

VOGLER (George-Joseph). *Methodo di cembalo e del basso continuo*. Stockholm, 1797, en suédois.

ADAM et **LACHNICH**. *Nouvelle méthode, ou Principe général du doigté pour le forte-piano*. Paris, 1798.

ABRECHTBERGER (Jean-George), né en 1736, mort en 1813. *Klavierschule für Anfänger*. Vienne, 1800.

CLEMENTI (Muzio), né à Rome en 1752, mort à sa campagne, près de Londres, le 10 mars 1832. *Méthode pour le piano-forte*. Londres, 1801, en anglais.

Traduction française publiée à Paris en 1802, et deux traductions allemandes, 1802 et 1807; cette dernière a été faite sur l'édition française qui avait été améliorée par l'auteur, qui se trouvait alors à Paris.

ADAM (Louis), né à Mittersholz (Bas-Rhin) vers 1760. *Méthode de piano du Conservatoire*. Paris, 1803. Traduit en allemand et en italien.

VIGUERIE (B.). *L'Art de toucher le piano-forte*. Deux suites.

STEIBELT (Daniel), né à Berlin en 1756, mort à Pétersbourg en 1823. *Méthode de piano-forte*. Paris. Publié aussi à Offenbach, avec une traduction allemande.

POLLINI (François), né à Laybach en 1762. *Metodo per clavicembalo adottato dal R. Conservatorio di Milano*, 1812, in-fol. oblong de 84 pages.

CRAMER (Jean-Baptiste), né à Manheim en 1731. *Instruc-*

tions pour le piano forte. Paris. Traduit en allemand, et publié à Leipzig, Berlin, Bonn, Mayence ; enfin, en anglais et en allemand à Offenbach.

MULLER (Auguste-Eberhard), né à Horthheim dans le Hainovre, mort en 1817. *Kleines Elementarbuch für clavienspieler als wesentliche Grundlage der kunst das klavier und piano forte zu spielen.*

Cette méthode est en partie reproduite dans celle qui accompagne ce *Manuel*, et qui a eu pour rédacteur M. Miné.

MONTGEROULT (madame). *Cours complet pour l'enseignement du forte-piano, conduisant progressivement des premiers éléments aux plus grandes difficultés.* Divisé en trois parties. Paris.

CLEMENTI (Muzio). *Gradus ad Parnassum or the art of playing on the piano forte, exemplified in a series of exercises in the strict and the free styles.* Londres, 1817.

GUTHMANN (Frédéric). *Piano forteschule nach einer neuen methode, zum leit faden für den Unterricht.* Leipzig, 1821.

CZERNY (Joseph), né le 17 juin 1785, à Hartzitz en Bohême, mort à Vienne le 22 septembre 1831. *Der wiener klavier schrers.* Vienne, 1825.

ZIMMERMANN (Pierre-Joseph-Guillaume), né à Paris le 19 mars 1785. *Méthode pratique de piano, composée pour les enfants.* Trois parties in-fol. Paris, 1827.

LEMOINE (Henri). *Méthode pratique pour le forte-piano.* Paris, 1827, in-fol.

HUMMEL (J.-N.). *Grande méthode complète théorique et pratique pour le piano-forte.* Paris, 1829, in-fol. de 480 pages.

CZERNY (Charles), né à Vienne le 21 février 1791. *L'Art d'improviser sur le piano.* Paris, 1829, in-fol.

FÉTIS (François-Joseph). *Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue.* Paris, 1829, in-fol.

STOEPEL (François). *Méthode élémentaire et progression de piano.* Paris, 1834-1836.

LECARPENTIER (Adolphe). *Méthode de piano pour les enfants.* Paris, 1835.

§ IV. Orgue.

AMERBACH (Elie-Nicolas). *Orgel oder instruments tablatur.* Leipzig, 1571, in-4 oblong de 26 feuilles.

Où en a une autre édition publiée à Nuremberg en 1583, in-4. Amerbach est le premier auteur qui ait publié de la musique d'orgue par voie d'impression

ANTEGNATI (Constant), mort à Brescia en 1619. *L'Arte organica.* Brescia, 1608.

SAMBER (Jean-Baptiste). *Manuductio ad organum*. Salzbourg, 1704, in-4.

Hess (Joachim). *Handleiding tot het leeren van het clavicimbes of orgel-spel opgesteld ten dienst van Leerlingen*. Gouda, 1771, in-4. Troisième édition.

— *Luister van het orgel, of Klaawk urige Aanwysinge, etc.* Ib., 1772.

MARTINI (Jean-Baptiste), né à Bologne en 1706, mort en 1784. *Regola per gli organisti, per accompagnare il canto fermo*. Bologne, 1766.

TURK (Daniel-Gottlieb). *Von den wichtigsten Pflichten Liturgie*. Halle, 1787, in-8 de 212 pages.

KNECHT (Justin-Henri), né à Bieberach en 1755, mort en 1817. *Vollsendige Orgelschule für Anfänger und Geübte*. Leipzig, 1795, in-fol. de 86 pages. Deuxième édition, 1796, de 196 pages ; troisième, 1798.

VOGLER (George-Joseph). *Scuola d'organo con 90 corali*. Stockholm, 1797, en langue suédoise.

KITTEL (Jean-Chrétien), né à Erfurt en 1732, mort en 1809. *Der angehende praktische organist*. Erfurt, 1801, in-4 oblong de 32 pages, avec 58 planches de musique. Deuxième édition, 1803 ; troisième, 1808.

MARTINI (Jean-Paul), né à Freystadt en 1741. *Ecole d'orgue, résumée d'après les ouvrages des plus célèbres organistes d'Allemagne*. Trois parties. Paris, 1804.

Cet ouvrage est presque en entier une traduction de celui de Knecht.

WERNER (Jean-Gottlieb), mort à Mersebourg en 1822, âgé de quarante-cinq ans. *Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen kenntniss und Behandlung des Orgelwerks*. 1805. Autre édition, Mayence, 1825.

HERINN (Charles-Gottlieb). *Kunst das pedas fertig zu spielen*. Leipzig, 1816.

RINK (Chrétien-Henri). *Practische Orgelschule*. Bonn, 1819-1822.

Reproduite en France par les soins de M. Choron, en 1828.

MULLER (W.-A.). *Die Orgel, oder das wichtigste über die Einrichtung und Beschaffenheit der Orgel*. 1822, in-8. Meipen, seconde édition, 1823, in 8 de 88 pages.

MINÉ (Adolphe). *Méthode d'orgue*. Paris, 1835, in fol. oblong de 189 pages.

— *Manuel simplifié de l'organiste*. In-8 oblong de 80 pages.

— Ce manuel est une méthode pour toucher les morceaux dont

se compose l'office catholique, sans connaître la musique. A la suite de cet ouvrage se trouvent les leçons d'orgue de Kegel, que nous avons reproduites dans les méthodes annexes du *Manuel de musique*.

CHAPITRE IV.

DOCTRINE DE L'HARMONIE.

Article I^{er}. — *Harmonie en général, intervalles, échelles, accords.*

§ I^{er}. *Harmonie en général.*

HOLDER (William), né à Nottinghamshire en 1615, mort en 1697. *A treatise of the naturel grounds and principles of harmony*. Londres, 1694, in-8 de 204 pages, avec une planche. Seconde édition, 1701, in-8.

SCORPIONI (Domenico). *Riflessioni armoniche*. Naples, 1701.

— *Ludus Melotheticus, ou le Jeu de dez harmoniques*. Paris, 1735, in-fol.

GIANOTTI (Pierre), né à Lucques, mort à Paris le 19 juin 1765. *Le Guide du compositeur*. Paris, 1759, 2 vol. in-8.

CATAL'IANO (Gennaro), né à Palerme, mort à l'âge de soixante ans. *Grammatica harmonica*. Rome, 1781, in-4 de 166 pages, avec 15 planches.

KNECHT (Justin-Henri). *Gemeinnützlichcs elementarwerk der Harmonie und der Generalbasses*. Stuttgart, in-fol, 1792-1798. Seconde édition augmentée à Munich, en deux parties, avec 80 planches.

VOGLER (George-Joseph). *Inledning tis harmoniens hæmedom*. Stockolm, 1795, en suédois.

LANGLÈ (Honoré-François-Marie), né à Moraco en 1741, mort le 20 septembre 1807. *Traité d'harmonie et de modulation*. Paris, 1797.

GAUZARGUES (Charles), né à Tarascon, mort à Paris en 1799. *Traité de l'harmonie à la portée de tout le monde*. Paris, 1798, in-8.

DALBERG (Jean-Frédéric Hugues-Freyrer von). *Unterchuchung über der Ursprung der harmonie und ihre allgemeine Ausbisdung*. Erfurt, 1801, in-8 de 52 pages.

CATEL (Charles-Simon), né à Laigle en juin 1773, mort à Paris le 1832. *Traité d'harmonie adopté par le Conservatoire de musique*. Paris, 1802, in-fol.

KOLLMANN (Auguste-Frédéric Chrétien), né à Ergenbostel, près d'Hanovre, en 1756. *A new Theory of musical harmony*. Londres, 1806. Seconde édition, 1813.

KOGH (Henri-Christophe), mort en 1816, âgé de soixante-sept ans. *Haudbuch bei dem studium der Harmonie*. Leipzig, 1811, in-4 oblong de 483 pages.

ASIOLI (Boniface). *Trattato d'armonia et d'accompagnamento*. Milan, 1813, in-fol. de 139 pages.

— *Dialoghi sul trattato d'armonia*. Milan, 1814, in-8 de 95 pages.

WERNER (Jean - Gottlieb). *Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre*. 1819, in-8 de 116 pages.

DOURLIN (Victor), né à Dunkerque en 1779. *Tableau synoptique des accords*. Paris, 1824.

§ II. Intervalles et échelles.

HOYLE (Edmond). *A short treatise on the game*. Londres, 1750.

TELEMANN (George-Philippe), né à Magdebourg en 1681, mort en 1767. *Neues music-system*. Dans le *Traité de la composition* de Scheibe. Leipzig, 1773, in-4.

ROELLIG (Charles-Louis). *Versuch einer musikalischen intervallen tabelle*. Leipzig, 1789 : autre édition, Leipzig, 1698.

LINDSEY. *A scheme Shewing the distance of intervalls*. Londres, 1799.

ALBRECHTSBERGER (Jean-George). *Unterricht über den gebrauch der verminderten und übermässigen intervallen*. Leipzig, 1807, in-fol.

§ III. Accords et leur succession.

PRINZ (Wolfgang-Gaspar). *Exercitationes musicae theoricopracticae curiosae de consonantiis singulis*. Dresde, 1689, in-4.

MATTHESON (Jean). *Das forschende orchestre*, etc. Hambourg, 1721, in-12.

ROUSSIER (l'abbé), né à Marseille en 1716, mort à Ecouis vers 1790. *Traité des accords et de leur succession selon le système de la base fondamentale*. Paris, 1764, in-8.

— *Observations sur différents points d'harmonie*. Genève, 1765, in-8.

— *L'harmonie pratique, ou Exemples pour le traité des accords.* Paris, 1776, in-8.

ADELUNG (Jacob), né à Bindersleben en 1699, mort en 1762. *Musikalisches siebengerstin.* 1768, in-4 de 4 feuilles et demie.

SACCHI (Juvenal). *Delle quinte successive nel contrapunto e delle regola degli accompagnamenti.* Milano, 1780, grand in-12 de 183 pages.

HUMMEL (Jean-Bernard). *Modulation durch alle dur-und molltöne nach der regel des reinen Satzes.* Berlin, 1779.

AIMON (Pamphile-Léopold-François), né à Lisse (Vaucluse) en 1779. *Étude élémentaire de l'harmonie.* Paris, 180,

— *Connaissances préliminaires de l'harmonie.* 30 petits cartons format in-12, *ibid.*

KOCH (Henri-Chrétien). *Versuch aus dar harten und weichen tonarten jeder stufe der diatonisch-chromatischen tonleiter,* etc. Rudolstadt, 1813, in-4 oblong.

MOULET (Joseph-Agricole), né à Avignon en 1766. *Cycle harmonique double, contenant tous les accords en majeur et mineur et dans tous les tons.* Paris, 1821.

THRING. *L'Art de moduler ou de conduire l'harmonie dans tous les tons majeurs et mineurs.* Paris, 1823, in-fol.

Article II. — Système d'harmonie.

RAMEAU (Jean-Philippe), né à Dijon le 25 septembre 1683, mort à Paris le 22 septembre 1764. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels.* Paris, 1722, in-4 de 432 p. Traduit en anglais, Londres, 1752.

— *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique pour servir d'introduction au Traité d'harmonie.* Paris, 1726.

— *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique.* Paris, in-8 de 227 pages, avec 12 planches.

— *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique.* Paris, 1750.

— *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe servant de base à tout l'art musical.* Paris, in-8 de 85 pages.

D'ALEMBERT (Jean-Lerond), né à Paris en 1717, mort en 1783. *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de Rameau.* Paris, 1752, in-8.

On en a plusieurs éditions. Une traduction allemande, annotée par Marpurg, a été publiée à Leipzig en 1757. Ce livre est tout à fait propre à donner une idée de la *Théorie* de Rameau aux personnes qui ne tiennent pas à approfondir la matière.

SERRE (J.-A.), né à Genève. *Observations sur les principes l'harmonie*. Genève, 1763, in-8 de 206 pages.

BETHISY (Jean-Laurent de), né à Dijon le 1^{er} octobre 1702. *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique suivant les nouvelles découvertes*. Paris, in-8 de 296 pages, avec 60 planches. Seconde édition en 1757.

TARTINI (Joseph), né à Pirano dans l'Istrie en 1692, mort en 1770. *Trattato di musica secondo la vera scienza d'ell'armonia*. Padoue, 1754, in-4 de 174 pages, avec une planche gravée.

— *De' principj dell'armonia musicale contenuta nel genere diatonico, dissertazione*. Padoue, 1767, in-4 de 119 pages.

— *Risposta alla critica del di lui trattato di musica di M. Serre di Ginevva*. Venise, 1767.

SERRE (J.-A.). *Observations sur les principes de l'harmonie occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet*. Genève, 1763, in-8 de XVI et 206 pages.

BALLIÈRE (Charles-Louis-Denis), né à Paris en 1729, mort à Rouen en 1800. *Théorie de la musique*. Paris, 1764, in-4 de 180 pages.

Les idées de cet auteur se rapprochent de celles qu'avait émises George-André Sorge, auteur d'un *Compendium harmonicum* publié en 1760.

JAMARD (l'abbé). *Recherches sur la théorie de la musique*. Paris, 1769, in-8.

KIRNBERGER (Jean-Philippe), né à Saafeld le 24 avril 1721, mort le 27 juillet 1783. *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie darinn deutlich gezeith wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreykland und dem wesentlichen septimenaccord, und derer dissonirender vorhalten, herzuweisen und zu erklären sind, alsein zusatz zu der kunst des reinen satzes in der musik*. Berlin, 1773, in-4 de 115 pages.

MERCADIER DE BELLESTA (Jean-Baptiste). *Nouveau système de musique théorique et pratique*. Paris, 1776, in-8 de LXVI et 301 pages, avec 8 planches.

HOLLBUSCH (Jean-Sébastien). *Tonsystem; of abgefasst in einem Gespräche zweier Frennde*. Mayence, 1792, in-8 de 200 pages.

PORTMANN (Jean-Gottlieb). né à Oberlichtenau en 1739, mort en 1798. *Die neuesten und wichtigsen entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten kontrappunkte*. Darnstadt, 1798, in-8 de 270 pages.

KLEIN (Jean-Joseph), né en 1739. *Lehrbuch der theoretischen Musik in systematischen ordnung entworfen*. Leipzig, 1801.

Vogler (Jean-George). *Handbuch der Harmonielehre und für der Generalbass*. Prague, 1802, in-8 de 142 pages, avec 12 planches gravées.

SCHUCHT (Jean-Godfroy), mort à Leipzig le 16 février 1823, à l'âge de 70 ans. *Grundregeln der Harmonie nach dem Terzwechselungs-System*. Leipzig, 1812, 17 feuilles 1/2 in-fol.

BERTON (Henri-Montan), né à Paris en 1767. *Traité l'harmonie, suivi d'un dictionnaire des accords*. 4 vol. in-4, Paris, 1815.

DEHODE (Victor), né dans le département du Nord. *Introduction à l'étude de l'harmonie, ou Exposition d'une nouvelle théorie de cette science*. Lille, 1828, in-8 de 374 pages, avec 7 planches et 2 tableaux.

Article III. — Basse continue et accompagnement au moyen des chiffres.

SABATTINI (Galeazzo). *Regola facile e breve per suonare sopra il basso continuo nell' organo, manicordo, o altro simile strumento*. Venise, 1628, in-4 de 30 pages. Il y a des éditions plus récentes.

AGAZZARI (Augustin), mort à Sienne vers 1640. *La musica ecclesiastica dove si contiene la vera diffinitione della musica come scienza non piu veduta e sua nobiltà*. Sienne, 1638, in-4.

STADEN (Jean). *Manuduction für die so im generalbasse znerfahren*. 1669.

LOCK (Mathieu). *Melothesia*. Londres, 1673, in-4 oblong.

KELLER (Godfroy). *A compleat method for attaining to play a thoroughbass upon either organ, harpsichord or theorbe, lute, etc.* Londres, sans date.

NIEDT (Frédéric-Erhart), né à Jéna vers 1700. *Musicalische handleitung oder gründlicher Unterricht, etc.* 1700. Une seconde partie parut en 1706.

GASPARINI (François), né à Lucques vers 1650, mort à Rome en avril 1727. *L'Armonico pratico al cimbalo*. Venise, 1703, in-4. Réimprimé en 1708, 1715, 1754, 1764 et 1802.

KRESSE (Jean-Albrecht). *Manuductio nova methodica ad bassum generalem* 1701, in-fol.

HEINCHEN (Jean-David), mort en 1729, âgé de quarante-six ans. *Neuerfunden und gründliche anweisung, wie ein musikliebender auf gewisse vortheilhaftige art kenne zu vollkommener erfahrung des generalbasses, etc.* Hambourg, 1711.

in-4 de 248 pages. Une seconde édition presque entièrement neuve parut à Dresde en 1728.

MATTHESON (Jean). *Exemplarische organistenprobe im artikelvom generalbass*. Hambourg, 1719.

— *Grosse generalbasschule, oder der exemplarischen organistenprobe, zweite, verbesserte und vermehrte auflage*. Hambourg, 1731, in-4 de 460 pages. On a de cet ouvrage une traduction anglaise.

BURMANN (Erich), mort en 1729, à l'âge de trente-sept ans. *Specimen academicum de triade harmonica*. Upsal, 1727, in-8 de 4 feuilles.

DANDRIEU (Jean-François), né à Paris en 1684, mort le 16 janvier 1740. *Principes de l'accompagnement du clavecin*. Paris, 1719. Seconde édition en 1727; troisième en 1777.

MATTHESON (Jean). *Kleine generalbasschule*. Hambourg, 1735, in-4 de 31 feuilles.

KELLNER (David). *Treulicher unterricht im generalbass*. Hambourg, 1732. Autres éditions en 1737, 1743, 1749, 1767, 1773, 1782, 1796. Une traduction suédoise d'un certain Londee a paru à Stockholm en 1739.

TELEMANN (George-Philippe). *Singe-spiel-und generalbassübung*. Hambourg, in-4 magno.

RAMEAU (Jean-Philippe). *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue*. Paris, 1742.

SORGE (George-André), né à Mellembach en 1703; mort en 1779. *Vorgemach der musikalische composition*. En trois parties. Lobenstein, 1745-1747, in-4 de 432 pages, avec beaucoup de planches.

GEMINIANI (François). *The art of accompaniment, containing a new and wes digested method to learn to perform thoroughbass on the harpsichord, organ, etc.* Deux livres. Londres, vers 1755. On a une traduction française.

DAUBE (Jean-Frédéric). *Generalbass in drei accorden gegründet in den reglen der alt und neved auctoren*. Leipzig, 1756, in-4.

CLEMENT (Charles-François), né en Provence vers 1726. *Essai sur l'accompagnement du clavecin*. Paris, 1748, in-4 oblong.

— *Essai sur la basse fondamentale*. Paris, 1762, in-4 oblong. Seconde édition formée de la réunion des deux ouvrages, publiée à Paris, in-fol. oblong.

PASQUALI (Nicolas), né en Italie, mort à Edimbourg en 1757. *Thoroughbass made easy, or practical rules for findints*

its various chords with little trouble, etc. Londres, in-fol. Traduit en français.

MARPURG (Frédéric-Guillaume). *Die kunst der clavier zu spielen*. Berlin, 1761, in-4 de 52 pages, avec 4 planches.

BACH (Charles-Philippe-Emmanuel). *Versuch über die wahre art das clavier zu spielen, zweiter Theil in welchen die Lehr vom accompagnement und der freyer fantasie abgehandelt wird*. Berlin, 1762, in-4 de 42 feuilles. Seconde édition à Leipzig en 1780.

TELEMANN (George-Michel). *Unterricht im generalbass spielen*. Hambourg, 1773, in-4.

MANFREDINI (Vincent). *Regole armonicheo sieno Precetti ragionati per apprendere i principj della musica, il portamento della mano e l'accompagnamento, etc.* Venise, 1775, in-4 de 77 pages. Deux parties.

BACH (Jean-Michel). *Kurze und systematische anleitung zum generalbasses als erste l nien der composition*. Berlin, 1781, in-4 de 88 pages, avec 25 planches.

KESSEL (Jean-Chrétien-Bertrand). *Unterricht im generalbass zum gebrauch für Lehrer und Lernende*. Leipzig, 1790, in-8. Seconde édition, 1792.

TURK (Daniel-Gottlieb). *Anweisung zum generalbass*. Halle, 1791, in-8 magno. Seconde édition, 1800; troisième, 1817; quatrième à Vienne, 1822. On en cite encore une faite à Halle, et donnée aussi comme quatrième édition.

— *Beluchtung einer recension des buches : kurze anweisung zum generalbass spielen*. Halle, 1792, 2 feuilles in-8.

ALBRECHTSBERGER (Jean-George). *Kurzgefasste methode den generalbass zu erlernen*. Vienne, 1792. Seconde édition en 1804, à Leipzig; autre à Vienne, en 1823.

A la suite de l'édition de 1823, se trouve l'*Instruction sur les accords altérés, modulations extraordinaires, etc.*, dont la traduction termine la seconde section du troisième livre de ce *Manuel*. Cet ouvrage a été traduit en français, ainsi que les autres ouvrages de théorie musicale d'Albréchtsberger, par M. Choron. Paris, 2 vol. in-8.

BULHER (François), né à Schneidenheim en 1760, mort le 14 février 1821. *Partiturregeln in einem kurzen auszuge für anfänger, nebst einem anhauge wie man in alle töne gehen könne*. Donawerth, 1793. Seconde édition à Munich, 1814; troisième, *ib.*, 1817.

FENAROLI (Fedele), né à Naples en 1734, mort en 1818. *Regole musicali per i principianti di cembalo*. Naples, 1795.

Ces principes ont été refondus dans l'édition du Parti-

menti du même auteur, donnée à Paris par M. Imbibo. On en retrouve également la substance dans la seconde section du troisième livre de ce Manuel.

LANGLÈ (Honoré-François-Marie). *Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition.* Paris, 1798, in-fol.

TOMEONI (Florido). *Méthode qui apprend la connaissance de l'harmonie et de la pratique de l'accompagnement.* Paris, 1798.

SABATTINI (Louis-Antoine). *La vera idea delle musicali numeriche zegnature.* Venise, 1799, in-fol. parvo de 176 pages.

KING. *A general treatise on music, particularly on harmony, or thorough-bass, and its application in composition, written a new plan.* Londres, 1800, in-fol. en 4 parties.

KOLLMANN (Auguste-Frédéric-Chrétien). *A practical guide to thorough-bass.* Londres, 1801. Edition anglaise et allemande, à Offenbach, 1808.

CHORON (Alexandre-Etienne) et FIOCCHI (Vincent). *Méthode raisonnée d'harmonie et d'accompagnement contenant les principes généraux d'harmonie, suivis de l'exposition des règles et procédés nécessaires pour apprendre à placer l'harmonie sur la basse, et à mettre la basse avec l'harmonie sous le chant, avec un très-grand nombre d'exemples choisis dans les meilleurs auteurs.* Paris, 1804.

FOERSTER (Emmanuel-Louis), mort à Vienne le 19 novembre 1823, âgé de soixante-seize ans. *Kurzgefasstte methode den generalbass zu erlernen.* Vienne, 1805, in-8 de 94 pages. Seconde édition en 1824.

LICHTENTHAL (Pierre). *Harmonik für damen, oder, kurze anweisung die regeln des generalbass auf eine leicht fassliche art zu erlernen zum selbstunterrichte mit Notenbeispielen erläutert.* Vienne, 1806, in-fol. de 21 pages oblong.

KUSF (J.-D.). *Kurzer, fasslicher, doch vollständiger unterricht im generalbasse.* Ulm, 1817.

SCHREYER (Chrétien-Henri), né à Dresde en 1751. *Neue generalbass schule.* Meissen 1821.

BUHLER (Franz), né à Scheidenheim le 12 avril 1760, mort le 4 février 1821. *Theoretisch-praktische anleitun zum generalbass spielen, durch beispiele erläutert.* Ausbourg, 1822.

MATTEI (Stanislas), né à Bologne le 10 février 1750, mort le 12 mai 1825. *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrapunti a piu voci fulla scala ascendente*

maggiore e minore con diverse fughe à quattrò. Bologne, 1823.

Cet ouvrage est presque entièrement pratique, la partie didactique y étant traitée avec une extrême brièveté. Il devait se composer de trois parties : 1^o basses chiffrées ou partimenti ; 2^o contre-points ; 3^o fugues. Cette dernière partie n'a jamais été publiée, et il paraît que le manuscrit, passé entre les mains du neveu de Mattei, a été vendu à quelque riche particulier qui n'a pas voulu en faire jouir le public.

FETIS (François-Joseph). *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement, suivie d'exercices gradués, par lesquels on parviendra promptement à accompagner la basse chiffrée et la partition.* Paris, 1824.

KNECHT (J.-H.). *Theoretisch-praktische generalbass schule mit 60 kupfertafeln.* Fribourg.

ENGSTFELD (P.-F.). *Kurze beschreibung des tronzißersystems.* Essen, 1825, in-8.

LITZIUS (E.-J.). *Anleitung den generalbäss practisch spielen zu zerlen.* Mayence, 1826.

CORFE *Theory and practice of thorough-bass simplified.* Londres, 1828. Quatorzième édition.

CHAPITRE V.

COMPOSITION.

Article I^{er}. — *Encyclopédistes.*

GAFOR, GAFFORI, GAFFORIO, GAFFURIUS (Franchinus), né à Lodi le 14 janvier 1451, mort le 14 juin 1522. *Practica musice.* Milan, 1496, in-fol. de 140 pages. Réimprimé à Brescia en 1197 et 1502. Puis à Venise en 1512.

ORNITHOPARCUS ou VOGELSANG, vivait à Leipzig au commencement du seizième siècle. *Musicæ activæ Micrologus, libris quatuor digestus, omnibus musicæ studiosis non tam utilis quam necessarius.* Leipzig, 12 feuilles in-4. Seconde édition en 1535 ; troisième en 1540 ; l'une et l'autre à Cologne, in-8 oblong. Traduit en anglais, et publié en 1609 par Dowland.

VANNEO (Etienne). *Recanetum de musica aurea.* Rome, 1533, 48 feuilles 1/2 in-fol. parvo.

FROSCIUS (Jean). *Rerum musicarum opusculum rarum ac*

insigne, totius ejus negotii rationem mira industria et brevitate complectus, jam recens publicatum. Strasbourg, 1535 in-fol. de 73 pages non cotées.

GLARÉAN (Henri-Lorit), né à Glare, en Suisse, en 1488, mort à Bâle en 1563. *Dodecachordon*, lib. III. Bâle, in-fol. de 160 pages sans la préface, table, etc.

— *De musices divisione ac definitione*. Bâle, 1549.

Cet ouvrage avait déjà paru en 1516 sous le titre de *Isagoge in musicam*.

VICENTINO (Nicolas). *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica con le dichiarazioni e con gli esempj dei tre generi con le loro specie e con l'invenzione d'un nuovo instrumento nel quale si contiene tutta la perfetta musica*. Rome, 1557, in-fol. parvo.

ZARLINO (Joseph), né à Chioggia en 1517, mort en 1590, *Wituzioni harmoniche divise in quattro parti*. 1558. Autres éditions, 1562 et 1573. Venise, in-fol. parvo de 428 pages, et 32 pages de tables et titre.

— *Dimostrazioni harmoniche divise in cinque ragionamenti*. Venise, 1571, in-fol. de 287 pages et 12 pages de table.

— *Supplimenti musicali*. Venise, 1588, in-fol. de 330 pag. et 20 pages de table.

Ces ouvrages ont été réunis en 4 tomes en 1589, sous le titre suivant : *Tutte le opere del R. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di cappella della sereniss. Signora di Venezia hora di nuovo corrette accresciute e migliorate*. Le quatrième volume contient les matières qui ne concernent pas la musique. Zarlino parle comme d'ouvrages faits et prêts à être publiés, de deux traités dont il donne les titres : *De re musica*, libri XXV, et *Melopeo*, o *Musico perfetto*. Voyez ci-dessous l'article de Cerone.

SALINAS (François), né à Burgos vers 1512, mort en février 1590. *De musica libri septem*. Salamanque, 1577, in-fol. de 438 pages, plus 4 feuilles 1/2 de tables. Autre édition en 1592.

CERONE (Pierre), né à Bergame vers 1566. *El Melopeo y maestro*. Naples, 1613, in-fol. de près de 1206 pages.

On a cité une édition d'Anvers, 1619; mais elle paraît n'avoir jamais existé, ou bien l'on n'aurait fait autre chose que changer le titre de l'édition de Naples. On a prétendu que les manuscrits de Zarlino, dont nous parlions il y a un instant, étaient, par une raison quelconque, passés entre les mains de Cerone qui s'en était emparé, et les avait refondus dans son grand ouvrage. Cette assertion ne manque pas de

preuves, mais elles sont toutes conjecturales. L'opinion contraire peut donc facilement se défendre; et à moins que des faits plus positifs ne se découvrent par la suite, on ne peut rien affirmer à cet égard. Au reste, l'éloignement des temps rend la chose fort difficile à vérifier.

DECAUS ou DECAUX (Salomon), né en Normandie vers la fin du seizième siècle. *Institution harmonique divisée en deux parties*. Francfort, 1615.

Cette édition offre plusieurs particularités. D'abord le titre est gravé avec soin. Ensuite les trois feuillets qui suivent ne portent point de pagination, et contiennent une dédicace à la très-illustre et vertueuse dame Anne, royne de la Grande-Bretagne; cette épître est datée de *Heidelberg, le quinzième jour de septembre 1614*; vient ensuite le *proème*, au bas duquel se trouve la réclame *indi-*, qui ne peut se rapporter qu'à un *index* ou *indication*, mais qui n'a ici pour relatif qu'une *Table des choses les plus remarquables contenues en ceste première partie*. En troisième lieu, les pages de la première partie sont cotées seulement sur le recto, et forment un ensemble de 23 feuillets; enfin, la deuxième partie se compose d'un titre et d'un *proème*, puis de 59 pages cotées sur le recto et sur le verso. On peut conjecturer que l'auteur avait d'abord pensé à publier son ouvrage en deux parties séparées, et cette circonstance expliquerait naturellement la citation de Jean-Gaspar Trost, qui parle d'une édition de 1614. Ce dernier auteur avait fait une traduction allemande du livre de Decaux, qui n'a jamais été publiée.

MERSENNE (Marin), né en 1588, mort le 1^{er} septembre 1648. *Harmonicorum libri*. Paris, 1635, in-fol. de 186 pages.

Cet ouvrage n'est qu'un extrait d'un autre recueil du même auteur écrit en langue française sous le titre d'*Harmonie universelle*, Paris, 1636, avec une *seconde partie* publiée en 1637: le tout avait été précédé des *Préludes de l'harmonie universelle*. Paris, 1634.

BULLER (Charles), mort à Wolton en 1647, âgé de quarante-huit ans. *The principles of music in singing and setting*. Londres, 1636, in-4.

KIRCHER (Athanase), né à Geyse en 1602, mort à Rome en 1680. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*. Rome, 1650, in fol., tome I de 690 pages, tome II de 494 pages.

Compilation souvent indigeste, remplie de minuties et de verbiage. Le jésuite Kircher a prodigieusement écrit, et le plus ordinairement sur des matières dont il n'avait acquis qu'une connaissance imparfaite. Meibom a démontré qu'il avait continuellement cité, commenté, analysé, critiqué les

auteurs grecs, quoiqu'il ne possédât point la langue de ces peuples.

TEVO (Zaccaria). *Il musico testore*. Venise, 1706.

MATTHESON (Jean), né à Hambourg en 1681, mort en 1764. *Das neueraſnete orchestre*. Hambourg, 1713, 15 feuilles in-12.

MALCOLM (Alexandre). *A treatise of music speculative, practical and historical*. Edimbourg, 1721, in-8.

MATTHESON (Jean). *Kern metodischer wissenschaft in den auserlesensten Haupt-und Grundlehren der musicalischen setzkunst oder composition, als ein Vorläufer des Vollkommenen Kapellmeisters*. Hambourg, 1737.

— *Der Vollkommene Kapellmeister*. Hambourg, 1739, in-fol.

HOLDEN (Jean). *An essay towards a rational system of music*. Londres, 1770, in-4 oblong de 148 pages.

FORKEL (Jean-Nicolas), né à Meeder, près Cobourg, en 1749, mort en 1818. *Ueber die theorie der musik, insofern sie liebhabern und kennern derselben nouhwendig und nützlich ist, etc.* Gœttingue, 1777, in-4 de 38 pages.

GEHOT (Jean). *Treatise on the theorie und practice of music*. Londres, 1784, in-8.

DANIEL (Salvador). *Grammaire philharmonique, ou Cours complet de musique contenant la pratique et la théorie*. Bourges, 1836, in-4 de 142 pages.

CHORON (Alexandre-Etienne) et LAFAGE (Juste-Adrien de). *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*. Première partie. Paris, 1836, in-18 de 193 pages; seconde partie, 1838, tome I, de VII et 299 pages; tome II, de 222 pages; tome III, de 312 pages. Troisième partie, 1838. Tome I, de 315 pages; tome II, de ... pages. La première partie est accompagnée de 144 planches de musique, in-8 oblong; la seconde de 492; et la troisième de 14 planches, indépendamment de 6 planches jointes au texte.

On peut voir quelques détails sur cet ouvrage dans l'*Avis au lecteur* placé dans la première partie; il est bon aussi de lire, dans notre livre X, troisième partie, tome I, page 112, quelques réflexions placées en tête du chapitre destiné aux théâtres lyriques. Après de mûres réflexions, nous avons cru devoir suspendre la publication de la seconde partie, jusqu'à ce que l'impression de la troisième fût complètement achevée, afin que cet ouvrage, depuis longtemps annoncé, pût être livré complet. Par suite de raisons qui lui sont particulières, M. Roret a cru devoir ajouter en tête du faux

titre *Encyclopédie Roret*, et en tête du titre *Manuels-Roret*. De plus, le *Manuel*, dans sa seconde et sa troisième partie, se nomme *Nouveau manuel*. On trouve dans l'*Introduction générale* placée en tête de la première partie, et aussi dans l'*Avis* mis en tête de la seconde, l'indication des principales sources où l'on a puisé les renseignements rassemblés dans cette utile compilation.

A ce *Manuel* se trouvent annexées diverses *Méthodes* pour les instruments; chacune d'elles est précédée de *Principes abrégés de musique*, tirés de la *Sémeiologie* du second auteur.

Article II. — De la composition musicale en général.

GALLICULUS (Jean). *Libellus de compositione cantūs*. Wittemberg, 1546, in-8. Autres éditions en 1551 et 1553.

Cet ouvrage n'est autre chose que l'*Isagoge compositione cantūs* du même auteur, publié à Leipzig en 1520, et reproduit aussi sous ce dernier titre à Wittemberg en 1548.

VICENTE, né à Olivença en Portugal. *Introdutione felicissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice e in concerto*, etc. Venise, 1561, in-4. Il en existe une traduction portugaise.

PONTIO (Pierre), né à Palerme en 1532, mort en 1606. *Ragionamenti di musica*, etc. Parme, 1588, in-4.

CALVISIUS (Petrus), né à Gorsleben, dans la Turinge, en 1556, mort en 1517. *Melopœia, sive melodiæ condendæ ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant*. 1592, in-8.

ZACCONI (Louis), né à Pesare. *Prattica di musica, utile e necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili*. Venise, 1592, in-fol. Il y a aussi des titres de 1796, de 218 pages-recto.

— *Prattica di musica. Seconda parte*. Venise, 1622, in-fol de 283 pages.

Cette seconde partie n'est pas annoncée dans le premier ouvrage, et a, comme on le voit, paru trente ans après.

NUCIUS (Jean). *Musices poeticæ, sive de compositione cantus præceptiones absolutissimæ*. Neisse, 1613, 16 feuilles 1/2, in-4.

CRUGER (Jean), né à Guben. *Synopsis musices continens rationem constituendi et componendi melos harmonicum*. Berlin, 1630, in-4 de 16 feuilles.

PARRAU (Antoine), mort à Bourges en 1650 à l'âge de soixante-trois ans. *Traité de musique théorique et pratique*,

contenant les préceptes de la composition. Paris, 1636, in-4. Autre édition, 1646.

HERBST (Jean-André), né à Nuremberg en 1588, mort vers 1660. *Musica poetica sive compendium melopoeticum, etc.* Nuremberg, 1643, in-4 de 119 pages.

PENNA (Laurent). *Li primi Albori musicali.* Bologne, 1696. Cinquième édition.

Cet ouvrage avait d'abord paru séparément en trois parties, qui ont été réunies, pour la première fois, dans l'édition de Venise, 1684, qui est la quatrième, par rapport à la première partie.

BONTEMPI (Jean-André-Angelini), né à Perugia vers 1630. *Nova quatuor vocibus componendi methodus.* Dresde, 1660, in-4.

SIMPSON (Christophe). *A compendium or Introduction to practical music in five parts.* Sixième édition, Londres, 1722; la première est de 1667 ou 1670.

BONONCINI (Jean-Marie), né à Modène, mort le 19 novembre 1678, à l'âge de 38 ans. *Musico pratico, etc.* Bologne, 1688, in-4 de 156 pages; on cite une édition antérieure de 1673.

AHLE (Jean-George). *Musicalisches Frühlingsgespräch.* Mülhausen, 1695; *Sommersgespräch*, 1697; *Herbstgespräch*, 1699; *Wintergespräch*, 1704.

NIVERS (Gabriel). *Traité de la composition de musique.* Paris, 1668, in-12; autre édition à Amsterdam, 1697.

WERKMEISTER (André), mort en 1705. *Harmonologia musica, oder kurze Anleitung zur musikalischen composition.* Francfort et Leipzig, 1702, in-4 de 142 pages.

FUX (Jean-Joseph), né dans la Styrie vers 1660. *Gradus ad parnassum sive manuductio ad compositionem musicæ regularem methodo nova ac certa nondum ante tam exacto ordine in lucem edita.* Vienne, 1725, in-fol. de 279 pages. Traduction allemande par Mitzler, Leipzig, 1742, in-4 de 197 pages; traduction italienne par Maubredi Carpi, 1761.

On a aussi de cet ouvrage une traduction française donnée en 1773 par le sieur Pietro Denis, elle est exécrable; l'expression appartient à Choron. Au reste, l'ouvrage de Fux est l'un des plus estimables à consulter pour la composition antique, et l'estime dont il a joui dès le temps de sa publication ne s'est nullement ralentie; on trouve ce que ce traité offre de plus intéressant refondu dans le livre IV de notre Manuel.

PERUSCH (Jean-Christophe), né à Berlin en 1667, mort le 20 juin 1752. *A short treatise on harmony, containing the*

chief rules for composing in two, three and four parts. Londres, 1730, seconde édition, 1731.

GEMINIANI (François). *Guida armonica, o dizionario armonico being a sure guide to harmony and modulation*, etc. Londres, 1742. Traduit en français et en allemand.

RIEPEL (Joseph), mort à Ratisbonne le 23 octobre 1782. *Aufangsgründe zur musikalischen setzkunst, nicht zwar nach alt-mathematischer ein bildungsart der zirkel-harmonisten.*

Cet ouvrage parut par chapitres à Regensbourg en 1754, 55, 57, 65 et 68. Après la mort de l'auteur son élève, Schubarth, publia la continuation restée jusqu'alors en manuscrit. Cette suite est intitulée : *Basschlusses, das ist : Anleitung für Anfänger und Liebhaber der setzkunst, die schöne Gedanken haben, und zu papier bringen, aber nur klagen, das sie heinen Bass recht dazu wissan.* 1786, in-fol. de 84 pages. Choron a reproduit la meilleure partie de ce dernier ouvrage dans la seconde section du troisième livre du *Manuel de musique*.

MARPURG (Frédéric-Guillaume). *Haudbuch bey dem generalbass und der composition*, etc. Tome I, Berlin, 1755; tome II, 1757; tome III, 1758. Seconde édition en 1762.

— *Anhaug zum Haudbuch*, etc. Berlin, 1760.

C'est de cet ouvrage que Choron a tiré en grande partie la première section du troisième livre de ce *Manuel*.

KIRNBERGER (Jean-Philippe), né à Saasfeld en 1721, mort à Berlin en 1783. *Die kunst des reinen satzes in der musik, aus sichern Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen beyspielen ersacetert.* Publié à Berlin en quatre parties en 1774, 76, 77 et 79.

VOGLER (George-Joseph). *Tonwissenschaft und Tousetzkunst.* Manheim, 1779, in-8 de 86 pages.

KOCH (Henri-Christophe). *Versuch einen anleitung zur composition.* Tome I, Rudolstadt, 1782, in-8 de 374 pages; tome II, Leipzig, 1787, de 474 pages; tome III, Leipzig, 1793.

C'est de cet ouvrage qu'a été tiré le second livre du *Manuel de musique*.

AZZOPARDI (François). *Il musicò pratico.* Malta, 1760. Traduit en français par Framery. Paris, 1786, deux tomes in-8. Seconde édition, améliorée par Choron, 1824, in-8, papier Jésus. Troisième édition conforme à la seconde, 1836.

ALBRECHTSBERGER (Jean-George), né en 1736, mort en 1813. *Gründliche anweisung zur composition.* Leipzig, 1790. Seconde édition à Vienne. Traduit en français et annoté par Choron.

M. Seyfried a depuis réuni les ouvrages théoriques de son maître, et les a publiés à Vienne en 1826. Choron a revu sa traduction sur cette nouvelle édition, et a publié à Paris, en 1830, les *Œuvres complètes de théorie musicale d'Albrechtsberger*. Tome I, in-8 de XXXII et 279 pages; tome second composé des exemples gravés en 105, 37, 208, et 78 pages sans le titre.

GERVASONI (Charles), né à Milan le 4 novembre 1762, mort à Borgo-Taro le 4 juin 1819. *La Scuola della musica in tre parti divisa*. Plaisance, 1800, in-8 de 536 pages sans la table, avec 100 planches d'exemples.

Les deux premières parties de cet ouvrage, qui traitent de la théorie musicale et de l'exécution, ont été reproduites par Choron dans la première partie du *Manuel*. La troisième a pour objet la composition.

LICHTENTHAL (Pierre), né à Presbourg en 1780. *Orpheik, oder : anweisung die regeln der komposition auf eine leichte und fassliche Art zu erlernen*. Vienne, 1807, in-fol. oblong de 23 pages, avec 42 pages d'exemples.

CHORON (Alexandre-Etienne). *Principes de composition des écoles d'Italie*. Paris, 1808-1809, trois volumes in-fol. magno entièrement gravés; on l'a aussi divisé en six volumes; l'ensemble forme plus de 1500 planches.

Voyez ce que nous avons dit de cet ouvrage pages 105 et 112.

WEBER (Godfroy). *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum selbstunterricht mit anmerkungen für gelehrtere*. Mayence. Tome I, 1817, in-8 de 334 pages; tom. II, 1818, 333 pages; tome III, 1821, 400 pages. Cet ouvrage a eu quatre autres éditions; la dernière, c'est-à-dire la cinquième, est de 1837.

REICHA (Antoine), né à Pragues en 1770, mort à Paris le 28 mai 1836. *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné de l'harmonie pratique*. Paris, 1819, in-fol. de 269 pages.

— *Traité de haute composition musicale*. Paris, 1824, tome I de 235 pages, tome II de 361 pages.

Nous avons plusieurs fois consulté cet auteur, particulièrement pour ce qui concerne l'emploi des instruments d'orchestre et la manière de les traiter.

PERNE (François-Louis), né à Paris en 1772, mort à Laon le 11 mai 1832. *Cours élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*. Paris, 1822, 2 volumes in-fol. en une seule pagination de 460 planches.

Cet ouvrage est le meilleur que nous connaissions pour apprendre l'harmonie sans le secours d'un maître.

SIEGMAYER (J.-G.). *Theorie der Tonsetzkunst*. Berlin, 1822, in-4.

EBHARD (Gotthilf-Frédéric). *Schule der Tonsetzkunst in systematischen form mit deutlichen definitionen und den hauptartikeln*, etc. Leipzig, 1824.

BEETHOVEN (Louis von), né à Bonn le 17 décembre 1770, mort à Vienne le 26 mars 1827. *Studien im generalbass, contrapuncte und in der compositions-lehre*.

Cet ouvrage, mis en ordre et publié par M. Seyfried, a été traduit en français par Fetis. Paris, 1833, 2 volumes in-8.

JELENSPERGER (D.). *L'harmonie au commencement du dix-neuvième siècle*. Paris, 1830, in-fol. et grand in-8.

LEMOINE (Henri). *Traité d'harmonie pratique*. Paris, 1835.

Article III. — *De certaines parties de la composition.*

§ I. *Contre-points, fugues, canons.*

AARON (Pierre), né à Florence. *Il Toscanello in musica*. Venise, 1523, 1525, 1529, 1539, 1562, in-fol.

ARTUSI (Jean-Marie), né à Bologne, mort en 1613. *L'arte del contrappunto ridotta in tavole dove brevemente si contiene i precetti a quest'arte necessari, parte prima*. Venise, 1586, in-fol. *Parte seconda*, 1589. Réimprimé avec des additions en 1598, toujours à Venise.

TIGRINI (Horace). *Compendio della musica*. Venise, 1588. Édition augmentée en 1602.

RODIO (Roch). *Regola di musica*. Naples, 1609. Autre édition en 1620. Autre en 1626, dans laquelle se trouve un *Trattato di proportioni* de Jean-Baptiste Olifanti.

BERARDI (Ange). *Documenti armonici nelliquali con varj discorsi, regole ed esempi si dimostrano gli studj artificiosi della musica*. Bologne, 1687, in-4 de 178 pages.

— *Miscellanea musicale*. Bologne, 1689, in-4.

— *Il perchè musicale ovvero staffetta armonica*. Bologne, 1693, in-4.

— *Arcani musicali svelati dalla vera amicizia*. Bologne, 1706.

MARCHAND (Louis-Joseph). *Traité de contre-point simple ou chant sur le livre*. Paris, 1739, in-4.

MADIN (Henri), né à Verdun en 1698, mort en 1748. *Traité de contre-point*. Paris, 1742, in-4.

MARPURG (Frédéric-Guillaume). *Abhandlung von der fuge nach den grundsätzen und exempeln der besten deutschen und*

ausländischen Meister. Tome I, Berlin, 1753, 26 feuilles in-4 et 62 planches; tome II, 1754, 20 feuilles et 60 planches. Traduction française à Berlin, 1656; à Paris en 1756.

Cette traduction a été reproduite par Choron dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*, et il en a fait tirer quelques exemplaires séparés sous le titre suivant : *Traité de la fugue ou du contre-point par Marpurg*. Nouvelle édition, mise en meilleur ordre, éclaircie en divers endroits, augmentée d'un *Traité du contre-point simple*, traduit de l'allemand, du même auteur et d'un *Nouveau précis de l'histoire de la musique*. Une édition allemande, avec diverses améliorations, a été donnée à Leipzig en 1806. Au reste, c'est de cet excellent ouvrage que nous avons tiré, d'après les indications de Choron, toute la matière du livre V du *Manuel*; c'est aussi dans cet ouvrage qu'avait été puisée toute la doctrine exposée dans la seconde section du livre IV.

PAOLUCCI (Joseph), né à Sienne, mort à Assise, âgé de 50 ans. *Arte pratica del contrappunto, dimostrata con esempj di varj autori e con osservazioni*. Venise, 1765, tome I de 279 pages, tome II de 315 pages.

Ouvrage plus précieux par rapport aux pièces qu'il cite que pour les remarques qui appartiennent à Paolucci.

MARTINI (Jean-Baptiste), né à Bologne en 1706, mort en 1784. *Suggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo. Parte prima*, Bologne, 1774, in-4 magno de 260 pages; *parte seconda*, 1775, 238 pages.

Ouvrage extrêmement utile, qui offre les mêmes qualités et les mêmes défauts que *l'Histoire de la musique* du même auteur.

KIRNBERGER (Jean-Philippe). *Gedanken über die verschiedenen lehrarten in der composition, als vorbereitung zur fugenkenntniss*. Berlin, 1782, in-4 de 32 pages.

Ouvrage que la mort de l'auteur ne lui a pas permis d'achever.

SALA (Nicolas), né à Bénévent en 1701, mort centenaire à Naples. *Regole del contrappunto pratico*. Naples, 1794. Magnifique édition gravée sur cuivre aux frais du roi de Naples, et dont les planches ont été volées. Tous les exemples ont été reproduits par Choron dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*.

SABBATINI (Louis-Antoine). *Trattato sopra le fughe musicali, corredato di copiosi saggi del suo antecessore Vullotti*. 2 toms, Venise, 1802.

LANGLÉ (Honoré-François-Marie). *Traité de la fugue*. Paris, 1805.

VOGLER (George-Joseph). *System für den fugenban, als*

einleitung zur harmonischen gesang-verbindungslehre. Of-fœmbach, in-8 magno de 75 pages, avec 35 pages d'exemples.

FETIS (François-Joseph). *Traité du contre-point et de la fugue, contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale depuis deux jusqu'à huit parties réelles.* Paris, 1825, 2 volumes in-fol.

CHERUBINI (Marie-Louis-Charles-Zanobi-Salvatore), né à Florence le 8 septembre 1760. *Cours de contre-point et de fugue.* Paris, 1835, in-fol. de 204 pages.

Excellent livre tout à fait digne de la réputation européenne de son auteur.

[Plusieurs des écrivains cités dans l'article précédent sur l'harmonie en général ont aussi traité du contre-point et de la fugue.]

§ II. Composition vocale.

HOLDER (William), né à Nottinghamshire en 1615, mort 1697 *Elements of speech.* Londres, 1669.

MASSON (Ch.). *Traité des règles de composition de la musique.* Paris, 1705. 9 feuilles 1/2 in-8. Quatrième édition, Paris, in-8 parvo de 128 pages, indépendamment des titres. On cite aussi des éditions d'Amsterdam et de Hambourg.

GRIMAREST (Jean Léonard Le Gallois de). *Traité du ré-citatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclama-tion et dans le chant.* Paris, 1707, in-12 de 232 pages. Autre édition en 1740. Traduit en allemand en 1700.

ROBINSON (Jean), mort à Berlin en 1770, âgé de cin-quante et un ans. *Von der musikalischen poesie.* Berlin, 1753, in-8 de 484 pages.

MARPURG (Frédéric-Guillaume). *Anleitung zur sing com-position.* Berlin. 1758, in-4 de 206.

RIEPEL (Joseph). *Harmonisches sylbenmaas*, etc. Regens-bourg, 1776.

KIRNBERGER (Jean-Philippe). *Anleitung zur sing com-position.* Berlin. 1782, in-fol. de 85 pages.

LACEPÈDE (Germain-Etienne de), né à Agen le 16 dé-cembre 1756, mort à Paris en 1825. *La poétique de la mu-sique.* Paris, 1785. Tome I, de 384 pages; tome II, de 252 pages in-8.

RELLSBADT (Jean-Charles-Frédéric), né à Berlin en 1760. *Versuch über die vereinigung der musikalischen und oratorischen declamation*, etc. Berlin, 1786, in-fol. de 14 feuilles.

LESUEUR (Jean-François), né à Ponthieu, près d'Abbe-

ville, le 15 février 1763, mort à Paris en 1837. *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité*. Paris, 1787, in-8. Cet ouvrage a paru en quatre parties.

SCOPPA (Antoine), né à Sainte-Lucie, en Sicile. *Les vrais principes de la versification, développés par un examen comparatif entre les langues française et italienne*. Tome I. Paris, 1811, in-8 de XXXII et 564 pages; tome II, 1812, de XXIV et 568 pages.

Cette publication donna lieu à un excellent *Rapport de Choron, présenté au nom de la section de musique de l'Institut*. 1812, in-4. L'abbé Scoppa publia depuis un troisième volume, où sont examinées les observations du rapporteur, et où l'on trouve des réponses aux autres critiques qui avaient été faites de l'ouvrage. Ce volume, de XVIII et 368 pages, avec 56 planches de musique, parut en 1814, et l'on fit alors de nouveaux titres pour les deux tomes précédemment imprimés.

GERARD (Henri-Philippe), né à Liège en 1763. *Considérations sur la musique en général, et particulièrement sur ce qui a rapport à la vocale*. Paris, 1819, in-8.

§ III. De la composition instrumentale.

BOTTRIGARI (Hercule), né à Bologne en 1531, mort le 30 septembre 1612. *Il desiderio ovvero de' concerti di vanj instrumenti musicali*. Bologne, 1690, in-4.

On trouve des exemplaires de cet ouvrage qui portent le nom d'Alemanno Benelli, anagramme d'Annibale Melone, qui avait abusé de la permission du véritable auteur, en donnant cet ouvrage comme lui appartenant.

Le lecteur y mettra le titre. Londres (Paris), 1777, in-8 de 95 pages.

On attribue cette brochure au célèbre Honoré-Gabriel Riqueti de Mirabeau.

§ IV. De la mélodie.

BLAINVILLE (Charles-Henri). *Dissertation sur les droits de la mélodie et de l'harmonie*. Paris. 1752, in-8.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Dans les œuvres de l'auteur.

RIEDT (Frédéric-Guillaume). *Betrachtungen über die willkürlichen veraenderungen der musikalischen gedauken bey ausführung einer mélodie*. Cité par Marpurg.

MICHELMANN (Christophe), né à Trerubriezen en 1717, mort à Berlin en 1761. *Die melodie nach ihrem wesen sowolhs, als nach ihren eingeschaften*. Dantzig, 1755, in-4 de 175 pag., avec 22 planches.

BARON (Ernest-Gottfried). *Abriss einer abhandlung von der melodie*. Berlin, 1756, in-4 de 61 feuilles.

ROSSINO (François). *Grammatica melodiale*. Rome, 1793.

REICHA (Antoine-Joseph). *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*. Paris, 1814, in-4. Seconde édition augmentée en 1829, in-fol. de IV et 107 pages, plus 75 planches.

Voyez seconde partie de ce Manuel, tome I, page 15.

SANTUCCI (Marc). *Sulla melodia, sull' armonia e tulmetra*. Lucca, 1828, in-8 de 125 pages et 2 planches.

BUSSET (F.-C.). *La musique simplifiée dans sa théorie et dans son enseignement*. Première partie, *Mélodie*. Paris, 1836, in-8 de 186 pages et 8 tableaux.

§ V. De l'exécution et de la direction de la musique.

JUNKER (Charles-Louis). *Einige der musik directors*. Winterthur, 1782, in-12 de 48 pages.

ARNOLD (Ignace-Ernest-Ferdinand), né à Erfurt le 4 avril 1774, mort le 13 octobre 1812. *Der angehende musik director*. Erfurt, 1806, in-8.

FORKEL (Jean-Nicolas) *Ueber die beste einrichtung assentlicher concerte*. Göttingue, 1779, in-4.

BURNEY (Charles). *An account of the musical performance in Westminster-Abbey and the Pantheon in commemoration of Handel*. Londres, 1785, in-8 magno de 139 pages. Traduit en allemand dans la même année, et publié à Berlin, in-4.

HILLER (Jean-Adam). *Nachericht von der Ausführung des Haudelschen Messias in der Domkische zu Berlin den 19 may 1786*. Berlin, 1786, in-4 magno de 32 pages.

FETIS (François-Joseph). *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire*. Paris, 1838, in-fol.

[On aurait pu ajouter un fort grand nombre d'articles à ce chapitre, et notamment quantité de livres, qui, sans avoir directement telle ou telle matière pour objet, en traitent plusieurs, soit à la fois, soit successivement, nous avons dû les écarter pour ne pas trop grossir ce volume; on ne doit pas oublier que nous donnons ici un choix et non une bibliographie complète.]

CHAPITRE VI.

CRITIQUE MUSICALE.

Article I^{er}. — *Esthétique musicale.*§ I^{er}. *Nature, applications, principes de l'art musical.*

CHABANON (Michel-Paul Gui de), né à Saint-Domingue en 1730, mort en 1792. *De la musique considérée en elle-même, et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre.* Paris, 1785, in-8 de 460 pages.

Cet ouvrage avait d'abord été publié sous le titre d'*Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art* ; mais alors il était bien moins étendu. Nous avons annoncé en tête du tome I de la seconde partie du *Manuel*, que la seconde section du septième livre était entièrement tirée de cet ouvrage.

MICHAELIS (Chrétien-Frédéric), né à Leipsig en 1770. *Ueber den geist der tonkunst mit rücksicht auf kants kritik der aestischen. Urtheilskraft*, 1795, in-8 de 134 pages. *Zweiter versuch.* 1800, de 160 pages.

Le même auteur a fourni à la *Gazette de Leipzig* plusieurs articles d'esthétique musicale.

SCHUBART (Chrétien-Frédéric-Daniel), né à Obersonthelm en 1739, mort en 1791. *Ideen zu einer Aestetik der tonkunst.* Vienne, 1806, in-8 de 382 pages.

LAHALLE (P.). *Essai sur la musique, ses fonctions dans les mœurs, et sa véritable expression.* Paris, 1825, in-18 de XVI et 96 pages.

§ II. *Du génie et du goût musical.*

GEMINIANI (François). *A treatise on good taste and rules for playing in good taste.* 1739 et 1747. Il en existe une traduction française.

MERMET (Bollioud de). *Sur la corruption du goût dans la musique française.* Lyon, 1746, in-8.

RAMEAU (Jean Philippe). *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe.* Paris, 1754.

VOGLER (George Joseph). *Essai pour diriger le goût des amateurs de musique, et de les mettre en état d'analyser, de juger un morceau de musique.* Paris, 1782.

RANGONI (Jean-Baptiste). *Saggio sul gusto dalla musica col carattere de' tre celebri suonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani*. Livourne, 1790. Italien et français.

HEINS (Guillaume), mort à Ratisbonne en 1803, à l'âge de cinquante-quatre ans. *Musikalischen dialogen*, etc. Leipzig, 1805.

MICHAELIS (Chrétien-Frédéric). *Ueber die verschiedenen æsthetischen character einiger komponisten*. Berlin, 1811.

GAIL (Jean-François), né à Paris le 28 octobre 1795. *Réflexions sur le goût musical en France*. Paris, 1831, in-8 de 80 pages.

§ III. Expression, caractère, style de la musique.

AVISON (Charles), mort en 1770. *An essays on musical expression*. Londres, 1751. Seconde édition, 1753.

Cet ouvrage donna lieu à un examen critique publié sous le titre de *Remarks on Mr. Avison's essays on musical expression*. Londres, 1753, in-8. Avison répondit à ces observations dans sa seconde édition, où l'on trouve aussi une lettre adressée à l'auteur sur la musique des anciens. On a du livre d'Avison une traduction allemande publiée à Leipzig, in-8 de 112 pages.

D'APLIGNY (Lepileur). *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*. Paris, 1779, in-8 de 174 pages.

ENGEL (Jean-Jacques), né à Parchim, dans le Mecklembourg, en 1741, mort en 1802. *Ueber di musikelische Mahlerei*. Berlin, 1780, in-8 de 48 pages.

BOYÉ. *L'Expression musicale mise au rang des chimères*. Paris, 1779, in-8 de 47 pages.

Réfuté par Lefebure, dans un livre qui sera bientôt indiqué.

MICHAELIS (Chrétien-Frédéric). *Ueber die verschiedenen Gattungen der musik ein historich-æsthetischer Beitrag. S. den Freimüthigen*. Berlin, 1811.

§ VI. Union de la musique avec la poésie et le langage.

ALDRIGHETTI ou ANDRIGETTI (Antoine-Louis), né à Padoue le 22 octobre 1600, mort le 24 août 1668. *Ragguaglio di Parnasso tra la musica e la poesia*. Padoue, 1628, in-4.

OSIO (Teodato). *L'armonia del nudo parlare*. Milano, 1637.

WINTER (Jean-Chrétien). *De eo quod sibi invicem debent musica poetica et rhetorica, artes jucundissimæ*. Hanovre, 1764, in-4.

CHASTELLUX (François-Jean de), né à Paris en 1734, mort le 25 octobre 1788. *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*. Paris, 1765, in-12.

WEBBE (Daniel), né dans le comté de Limerick, mort le 2 août 1798. *Observations on the correspondance between poetry and music*. Londres, 1769. Traduit en allemand en 1771.

Journal de musique par une société d'amateurs, 1773-1777.

Le principal rédacteur était Framery.

BEATTIE (Jame), né à Kincardineshire en 1735, mort en 1803. *Essay on poetry and music as they affect the mind*. Londres, 1777. Traduction allemande en 1779, à Leipsig, in-8. Traduction française à Paris, 1799, in-8.

VENINI (François), né à Côme en 1738, mort en 1820. *Dissertazione su i principj dell' armonia musicale e poetica e della loro applicazione alla teorica e prattica della versificazione italiana*. Paris, 1784. Seconde édition, 1798.

WALKER (J.). *The melodie of speaching delineated*, etc. Londres, 1787.

FRAMERY (Nicolas-Etienne), né à Rouen en 1745, mort à Paris en 1810. *Avis aux poètes lyriques, ou de la Nécessité du rythme et de la mesure dans les hymnes, ou Odes destinées à la musique*. Paris, 1798, in-8 de 36 pages.

Reproduit en grande partie dans la première section de notre septième livre.

VILLOTEAU (G.-A.), né à Belley en 1769. *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts, qui ont pour objet l'imitation du langage*. Paris, 1807. Tome I de xcvi et 536 pages, plus 16 pages de titre et de dédicace ; tome II de viii et de 593 pages, plus iv tableaux, in-8.

RAYMOND (Marie). *Lettre à M Villoteau touchant ses vues sur la possibilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique*. Paris, 1811, in-8.

SUDRE (François). *Langue musicale, au moyen de laquelle on peut converser sur tous les instruments*. Paris, 1825, in-fol.

[On pourrait étendre considérablement la liste des ouvrages qui concernent les matières de ce chapitre. Elles ont surtout exercé les écrivains périodiques, et aucune partie de la musique n'a donné lieu, dans les journaux, à un plus grand nombre de dissertations et de discussions.]

Article II. — *Livres historico-critiques.*§ 1^{er}. *Recueils et ouvrages périodiques.*

MATTHESON (Jean). *Critica musica*. Hambourg, 1722, 2 vol. in-4.

MITZLER (Laurent), né en 1711, mort en 1778. *Neuerassnete musikalische Bibliothek*. Tome I, 1739; tome II, 1743; tome III, 1752; tome IV, 1754, in-8.

— *Der musikalische patriot, eine Wachenschrift*. In-4, 1745 et 1742.

SCHEIBE (Jean-Adolphe). *Critischer musicus*. Hambourg, 1757. Nouvelle édition à Leipzig, 1745.

MARPURG (Frédéric-Guillaume). *Der kritische musicus an der spree*. Berlin, in-4.

— *Historisch-kritische Beytrage zur Aufnahme der musik*. Berlin, in-4, 1754-1760, 5 vol. in-8. Le dernier numéro a été publié en 1778.

— *Kritische briefe über die tonkunst*. Tome I. Berlin, 1760, in-4 de 506 pages. Tome II, 1763, in-4 de 504 pag.

FORKEL (Jean-Nicolas). *Musikalisch-kritische Bibliothek*. Gotha, 1778, 1779, 3 vol. in-8.

REICHARDT (Jean-Frédéric), né à Kœnisberg en 1752, mort en 1814. *Musikalisches kunst magazin*. Berlin, 1782, 1791.

Allgemeine musikalische zeitung. Leipzig, 1798, in-4.

Nous donnons la date du commencement de ce recueil périodique qui se continue, et qui n'a pas cessé de jouir d'une juste réputation. Il a eu, pendant les vingt premières années de son existence, pour principal rédacteur le savant Frédéric Rochlitz.

The Harmonicon. London, in-4, 1823.

Se continue.

Cæcilia, eine Unterhaltungsatt fur die musikalische welt. Mayence, 1824.

Revue musicale. Paris, 1827-1835.

Ce recueil hebdomadaire, fondé et rédigé au moins pour sept huitièmes par M. Fétis, a été publié sous trois formats différents. 1^o De 1817 à 1830, in-8, 2 volumes par année; 2^o l'année 1830 a été donnée en 4 vol. grand in-8; 3^o de 1831 à 1835, in-4, 1 vol. par année. En 1836, ce recueil s'est réuni à celui qui fait l'objet de l'article suivant.

Gazette musicale de Paris, et depuis 1836, *Revue et Gazette*, etc.

Ce recueil se continue , et paraît chaque semaine ; il a été fondé en 1834.

La France musicale, feuille hebdomadaire, dont le premier numéro a paru le dernier jour de l'année 1837.

§ II. Livres historico-critiques.

AARON (Pierre). *Lucidario in musica di alcune opinioni antiche e moderne*. Venise, 1545, in-4.

SEBASTIANI (Claude). *Bellum musicale inter plani et mensurabilis cantus reges, de principatus musica provincia obtinendo contententes*. Strasbourg, 1553, in-4.

SARTORIUS (Erasmus). *Belligerasmus, id est historia belli exorti in regno musico*. Hambourg, 1622, in-8 de 92 pages.

GALILEI (Vincent). *Discorso intorno alle opere di Giuseppe Zarlino*. Florence, 1589, in-8.

LIBERATI (Antime), né à Fuligno. *Lettera scritta in risposta ad una del signor Ovidio Persapegi*, etc. Rome, 1685.

MATTHESON (Jean). *Philologisches tresenspiel*, etc. Hambourg, 1752, in-8 de 142 pages.

— *Plus ultra, ein stückwert von never und mancherley Ant. Brei Vorrathe*. Hambourg, 1754 et 1755.

REICHARD (Jean-Frédéric). *Briefe eines aufmerksamen Eeisenden die musik betrefsend, an seine Freunde schreiben*. Première partie, 1774 ; seconde, 1776, in-8. Francfort et Leipzig.

KNECHT (Justin-Henri). *Freymüthige Untersuchung der vornehmten Ursachen*, etc. 1792.

ROCHLITZ (Frédéric). *Für Freunde der Tonkunst*. Première partie, 1824 ; seconde, 1825 ; troisième, 1830, in-12, à Leipzig.

MERLE (Jean-Toussaint), né à Montpellier le 16 juin 1785. *De l'Opéra*. Paris, 1827, in-8 de 39 pages.

§ III. Polémique musicale.

BURCI ou BURZIO (Nicolas), né à Parme, vivait vers la fin du quinzième siècle. *Musices opusculum cum defensione Guidonis Aritini contra quemdam Hispanum veritatis prevaricatorem*. Bologne, 1487.

Cet Espagnol était Barthélemy Ranco da Pareja. On ignore le titre du livre espagnol, et l'on n'est pas d'accord sur celui de la réponse qui lui fut faite : il paraît qu'il était intitulé *Florum libellus*, ou *Libretto de' fiori*. Jean Spotarius,

élève de Ramco, répondit à Burci, dans une lettre adressée à Antoine Galeaz de Bentivoglio.

GAFARIO (Franchino). *Apologia Franchini Gafforii musici.*

SPATARIO (Jean). *Errori di Franchino Gafurio da Lodi in sua difesa et del suo preceptore M. Bartolomeo Ramis hispano subtilmente demonstrati.* Bologne, 1511, in-4.

Cette critique donna lieu dans le temps à un grand nombre d'autres écrits.

BOTTRIGARI (Hercule), né en 1531, mort le 30 septembre 1612. *Il Melone discorso armonico, ed il Melone secondo.* Ferrare, 1602, in-4.

ARTUSI (Jean-Marie). *Impressa del. R. P. Gioseffo Zarlien da Chioggia, etc.* Bologne, 1604, in-4.

MARCELLO (Benolt), né en 1686, mort en 1737. *Lettera famigliare d'un academico filarmonico sopra un libro di duetti, terzetti, etc.*

Cette lettre a pour objet le livre de madrigaux d'Antoine Lotii.

SCHEIBE (Jean-Adolphe). *Beantwortung der unparthe gischen Anmerkungen über eine bendenkliche stelle, etc.* Hambourg, 1733.

MATTHESON (Jean). *Gedanken über ein paar Artihes des drey und zwanzigsten Stuks der Beyträge zur kritischen Historie der deutschen sprache. Poesie und Berodsamkeit.* 1741.

RAMEAU (Jean-Philippe). *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie.* Paris, 1755, in-8 de 124 pages.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). *Examen de deux principes avancés par M. Rameau.* Dans les œuvres de l'auteur.

WEISSBECK (Jean-Michel). *Protestationesschrift oder exemplarisch Widerlelung einiger stellen und Perioden der capellmeister Voglerischen Tonwissenschaft und Tonsetzunst.* Erlangen, in-4 de 17 pages.

KNECHT (Justin-Henri). *Erklärung einem von einem der R. G. B. in Erlangen angetasteien, etc.* Ulm, 1785, in-4.

LEFEBURE DE WELY (Louis-Henri), né à Paris en 1754. *Bévue, erreurs et méprises de différents auteurs célèbres en matières musicales.* Paris, 1789, in-12.

LESUEUR (Jean-François). *Lettre en réponse à Guillard sur l'opéra la Mort d'Adam, etc.* Paris, 1802, in-8.

DUCANCEL (C.-P.). *Mémoire pour Jean-François Lesueur.* Paris, 1803, in-8.

STADLER (Maximilien), né à Mœlk, en Autriche, en 1740. *Vertheidigung der Echeit der Mozantischen Requiems. Allen verehrern Mozart's gewidmet.* Vienne, 1826, in-8.

L'auteur était octogénaire quand il écrivait cet ouvrage. On sait que ce fut lui qui , après la mort de Mozart, dont il était l'ami, fut chargé de mettre ses manuscrits en ordre.

Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartischen Requiem. Mayence, 1826.

BERG (Conrad). *Iden zu einer rationellen lehrmethode für Musiklehrer überhaupt*, etc. Mayence, 1826, in-8 de 6 feuilles.

D'OUTREPONT (Charles). *Dialogues des morts, suivis d'une lettre de J.-J. Rousseau, écrite des Champs-Élysées, à M. Castil Blaze*, 1826, in-8.

D'ORTIGUES (Joseph). *De la Guerre des dilettanti, ou de la Révolution opérée par Rossini dans l'opéra français.* In-8 de 77 pages. Paris, 1829.

LEBRUN. *Examen des méthodes anciennes et nouvelles pour l'enseignement de la musique.* Nancy, in-8 de 20 pages.

[On pourrait ajouter ici les satires, les pasquinades et les écrits du même genre, composés sur des questions de musique ; mais outre que la liste en est assez volumineuse, la plupart de ces ouvrages n'offrent d'intérêt véritable qu'à l'époque à laquelle ils sont publiés.

Enfin, il serait facile de donner un dernier chapitre à cette section, et d'offrir la liste d'ouvrages manuscrits sur la musique, conservés dans les principales bibliothèques connues ; mais cette addition allongerait considérablement notre livre douzième, et aurait peu d'utilité pour le commun des lecteurs. Les personnes habituées aux recherches approfondies savent bien que les *Manuels* ne leur sont pas destinés. Pour s'occuper des recherches qui supposent l'étude des manuscrits relatifs à la musique, il faut être arrivé à un point où les connaissances élémentaires, rassemblées dans les recueils tels que le nôtre, ne sont plus qu'un jeu.]

DEUXIÈME SECTION.

La classification des œuvres de musique, c'est-à-dire leur distribution en classes, genres, espèces, sortes et variétés, se fait d'après diverses considérations, dont les principales sont celles des organes, c'est-à-dire des voix et des instruments pour lesquels ils ont été composés, et par lesquels ils doivent être exécutés, celle des usages auxquels ils sont destinés, du style et genre de musique, et la manière dans laquelle ils sont traités.

Leur principale division se tire de la première de ces considérations, d'après laquelle on distingue la musique en vocale et instrumentale; comprenant par la première toute musique dans laquelle les voix entrent, soit isolées, soit accompagnées de divers instruments; et par la seconde celle qui se fait par les instruments seuls sans le concours des voix. Nous aurons donc ainsi deux classes renfermant, l'une les œuvres de musique *vocale*, l'autre ceux de musique *instrumentale*.

La division des genres en chaque classe se tire de la seconde considération, celle de la destination des œuvres ou de l'usage auquel ils sont consacrés. D'après cette considération, la première classe fournit trois genres : le genre d'église, celui de la chambre ou du concert, et celui du théâtre; la seconde ne paraît guère susceptible de subdivision; elle peut cependant en admettre un pareil nombre si, indépendamment de la musique instrumentale de concert, ou proprement dite, on regarde comme deux genres caractérisés la musique de danse et la musique militaire.

La subdivision des genres en espèces se tire à son tour de la considération du choix et du mélange des voix et instruments introduits dans la composition de chaque œuvre. Rappelons, à cette occasion, que ce choix et ces alliages, ou systèmes, tant simples que complexes, se font dans l'ordre suivant :

1^o Voix; 2^o instruments à clavier et polyplectres; 3^o instruments d'archet; 4^o harmonie ordinaire; 5^o haute ou grande harmonie; 6^o petit orchestre; 7^o grand orchestre.

En conséquence, dans la musique vocale on aura autant d'espèces que l'on pourra former d'alliage des voix avec chacun des systèmes instrumentaux.

La division en sortes et variétés qui vient de la considération du style et de la manière dont sont traitées les compositions, et particulièrement de leur développement plus ou moins étendu, ne concerne que la musique d'église. Nous croyons donc devoir renvoyer à son article ce que nous aurions à dire à ce sujet.

PREMIÈRE DIVISION

MUSIQUE VOCALE.

CHAPITRE PREMIER.

MUSIQUE D'ÉGLISE.

La musique vocale, celle qui est composée pour les voix avec ou sans instruments, admet trois genres : le genre d'église, le genre de chambre ou de concert, et celui du théâtre. Elle admet plusieurs espèces; mais elles sont différentes pour chaque genre, c'est pourquoi nous parlerons de leur subdivision à leur article particulier.

De tous les genres de musique vocale, la musique d'église est celle dans laquelle les espèces résultantes de l'alliage des voix avec les divers systèmes instrumentaux sont les plus nombreuses et les plus variées. On peut en compter jusqu'à cinq, savoir :

1. Musique pour les voix seules.
2. _____ avec orgue.
3. _____ et quatuor.
4. _____ harmonie ordinaire.
5. _____ petit ou grand orchestre (1).

La différence du style libre ou du style sévère est essentielle en ce genre; il faut observer que le style sévère, proprement dit, ne convient essentiellement qu'à l'espèce vocale pure, et qu'il ne s'emploie qu'accidentellement dans les autres espèces. En remontant à l'origine de ce style, nous arrivons au plain-chant, qui en est la source et qui forme un genre à part, dont nous traiterons séparément.

(1) Sur la distinction du petit et du grand orchestre, voyez livre VI, seconde partie, tome III, page 98 et suiv.

Le développement plus ou moins étendu des compositions de musique d'église introduit entre elles une différence importante relativement aux usages de l'église, et qui les fait distinguer en brèves ou solennelles. Nous en ferons mention dans le dénombrement des pièces qui appartiennent à chaque espèce ; dénombrement que nous allons entreprendre lorsque nous aurons présenté quelques considérations sur l'ordre que doivent observer entre elles les pièces appartenant à chaque règne.

La musique d'église, celle qui sert aux usages de l'église à la célébration de l'office divin, se classe d'après le genre de services auxquels elle est employée. Elle rentre, en conséquence, dans les divisions suivantes :

- I. Messes.
- II. Psaumes.
- III. Motets.
- IV. Musique de semaine sainte.
- V. Musique funèbre.

Chacune de ces divisions comprend un assez grand nombre d'objets, dont voici le détail :

1^o Messes.

La messe comprend dix pièces chantées : de ces dix pièces cinq appartiennent à l'ordinaire ; ce sont :

Le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus*.

Cinq appartiennent au propre : l'*Introït*, le *Graduel*, la *Séquence* ou *Prose*, l'*Offertoire* et la *Communion*.

Toutes ces pièces peuvent se traiter en musique ou en plain-chant. Communément, on ne met en musique que les cinq premières, dont la réunion forme ce que l'on appelle en musique une *messe*.

On met aussi quelquefois en musique le *Graduel* et l'*Offertoire* : ces compositions rentrent alors dans la classe des motets ; mais il y a entre eux cette différence, que le *Graduel* est nécessairement composé (hormis certains cas particuliers) de deux versets, dont le second, appelé verset *alleluiaïque*, doit commencer et finir par un *alleluia* plus ou moins développé, selon les circonstances.

Les autres pièces, c'est-à-dire l'*Introït*, la *Prose* et la *Communion*, se traitent toujours en plain-chant, sur lequel les voix peuvent exécuter un contre-point fleuri. Il en est de même des antiennes, répons et autres parties du propre de l'office qui se chantent en plain-chant.

2^e *Psaumes.*

Nous comprenons sous ce titre, non-seulement les psaumes proprement dits, mais les autres compositions de même forme, telles que cantiques, c'est-à-dire le *Magnificat*, le *Benedictus* et autres qui font partie de l'office, le *Te Deum*, les *Litanies* et autres pièces du même genre, qui ont la coupe des psaumes. Néanmoins les litanies se classent plus habituellement parmi les motets.

La totalité des psaumes a été mise en musique en diverses langues, particulièrement en latin, français, italien, allemand. Dans l'église catholique, on n'emploie généralement dans l'office de l'église que ceux qui ont été traités en langue latine : les autres ne sont employés que comme oratorio pour office de dévotion.

Parmi ceux qui sont employés dans l'office régulier, on établit des distinctions selon la partie de l'office à laquelle ils sont employés : ainsi l'on distingue les psaumes de Vêpres, ceux de Complies, ceux des Matines de certaines fêtes, etc. Ceux qui sont d'un usage le plus général sont ceux des vêpres, des dimanches et des fêtes : ils varient selon les usages. Voici le dénombrement de ceux qui sont employés selon les usages de Rome.

Domine, ad adjuvandum me festina (verset d'introduction).

Ps. 109 Dixit Dominus.	147 Lauda, Jerusalem, Dominum.
111 Beatus vir.	110 Confitebor.
113 In exitu.	112 Laudate, pueri.
116 Laudate Dominum omnes gentes.	115 Credidi.
125 In convertendo	121 Laudatus sum.
127 Beati omnes.	126 Nisi Dominus.
131 Memento, Domine, David.	129 De profundis.
138 Domine, probasti me.	137 Confitebor... Angelorum. Et le cantique Magnificat.

Outre ces psaumes, on en emploie à Paris quelques autres, tels que le 136, *Super flumina*, aux fêtes de la Toussaint et de la Dédicace, et les psaumes 119, 120, 122, 123, 124, 130 et 141 ; mais ceux-ci ne servent qu'aux fêtes patronales.

On met aussi quelquefois en musique les psaumes de Complies. A Rome, ce sont les Ps. 4, *Cum invocarem* ; Ps. 30, *In te, Domine, speravi* ; Ps. 9, *Qui habitat in adiutorio* ; Ps. 133, *Ecce nunc benedicite*. A Paris, on supprime le second.

Les psaumes que nous venons de citer sont ceux que l'on traite le plus souvent comme les plus usuels et formant le fond de la psalmodie : les autres ne se traitent qu'arbitrairement, et ne sont employés que comme motets ou pour quelque circonstance particulière.

On met aussi quelquefois en musique la psalmodie de certains offices particuliers, par exemple les matines de Noël, de Pâques, etc.; mais ces compositions ne sont point d'un usage général, et ne sont employées que dans quelques localités.

Nous rangeons dans la catégorie des psaumes, 1^o quelques cantiques qui se traitent d'une manière analogue : les plus usités sont le cantique de la sainte Vierge, *Magnificat*, celui de Zacharie, *Benedictus*, qui se chantent tous les jours, l'un à vêpres, l'autre à laudes, et le *Te Deum*; 2^o les Litanies, dont les principales sont celles de la sainte Vierge, celles de Jésus et celles du Saint-Sacrement : les premières surtout sont très-usitées, et ont été traitées par un grand nombre d'auteurs et avec beaucoup de succès.

3^o Motets.

Sous le nom de motets, nous comprenons une foule de pièces détachées de différents genres, tels qu'offertoires, graduels, antiennes, hymnes, etc., dont il existe une immense variété. Pour mettre quelque ordre dans cette multitude innombrable, il faut les rapporter à différents chefs, selon l'objet auquel ils sont relatifs. Ces objets sont ceux dont nous donnons ici le dénombrement :

1^o Sentiments pieux, pensées morales, générales, sans direction spéciale.

2^o Motets adressés à Dieu, considéré dans trois personnes, ou à Dieu le père.

3^o Motets de Jésus-Christ, considéré en son essence.

4^o Motets adressés à Jésus-Christ, considéré dans le Saint-Sacrement.

5^o Motets du Saint-Esprit.

6^o Motets de la sainte Vierge.

7^o Motets du temps et des principales fêtes de l'Avent, de Noël, etc.

8^o Motets des saints.

(a) Du commun des saints, comprenant les apôtres et évangélistes, les pontifes, les prêtres et abbés, les martyrs, les vierges, etc.

(b) Du propre relatif à chaque saint en particulier.

9^o Motets pour quelque nécessité que ce soit, pour la paix, la pluie, le beau temps, la famine, etc.

10^o Motets pour le roi; etc.

Les hymnes forment une classe de motets à part; elles se rapportent aux diverses parties de l'office et aux diverses solennités : elles se traitent en chant rythmique ou en chant vulgaire.

4^o *Musique de semaine sainte.*

Par le terme de musique de *semaine sainte*, nous entendons celle qui sert aux offices de l'église durant le temps de la Passion ; c'est-à-dire depuis le vendredi qui précède le dimanche de ce nom jusqu'au samedi saint ou au jour de Pâques. Sa classification est réglée sur l'ordre qu'occupent dans l'office de ces jours les textes auxquels elle est appliquée. Ainsi elle comprend, outre les offices complets propres à cette semaine, les pièces détachées connues sous le nom de *lamentations*, *répons*, *improperia*, *motets*, et surtout le *Miserere* et le *Stabat*.

5^o *Musique des morts.*

La musique de l'office des morts suit également la classification de l'office, et, outre les offices complets, elle comprend les offices particuliers et parties d'office, ou pièces détachées, sous les titres suivants :

1^o Office de la nuit, psaumes, leçons, répons, cantique.

2^o Messes des morts, introït, graduel, prose, offertoire et communion.

3^o Vêpres des morts.

4^o Service d'inhumation, *Libera*, *De profundis*.

Tels sont les divers objets qui composent le domaine de la musique d'église, dont le dénombrement, accompagné de l'indication de l'espèce à laquelle ils appartiennent, constitue toute cette partie de la bibliographie musicale. Or, il s'élève ici une question assez importante, c'est celle de savoir si dans ce dénombrement, l'ordonnance des matières doit être faite par rapport aux objets ou par rapport aux espèces de musique. On peut être partagé à cet égard ; mais je pense qu'avec un peu de réflexion on demeurera convaincu que, autant sous le rapport de la clarté de rédaction que relativement à la facilité des recherches et la formation des collections de chaque espèce, on doit tout subordonner au genre de musique et de chant. En effet, pour nous arrêter à cette dernière considération, il faut observer que celui qui désire se procurer un objet quelconque, soit messe, soit psaume ou motet, est fixé d'avance, et lié en quelque sorte par la connaissance des moyens d'exécution qu'il a à sa disposition. Il ne faut donc lui présenter que des objets appartenant à tel ou tel genre de composition. Le détail en doit donc être subordonné par rapport aux espèces de musique et du chant, sauf à suivre en chaque espèce la succession, l'ordre naturel des objets. Tel est l'ordre dans lequel il convient de les présenter, et que nous allons suivre en effet dans les six articles relatifs

aux six espèces que nous avons établies précédemment, et que nous croyons devoir rappeler ici.

1. Plain-chant et contre-points sur le plain-chant.
2. Musique pour les voix seules.
3. _____ avec orgue.
4. _____ quatuor.
5. _____ harmonie.
6. _____ orchestre.

Conformément à cet ordre, nous indiquerons, en autant d'articles relatifs à chaque espèce, et de paragraphes relatifs aux divers objets, c'est-à-dire messes, psaumes, motets, etc., les ouvrages ou les meilleurs ou les plus convenables pour ces divers usages. Pour éviter le trop grand nombre de subdivisions, nous rattacherons les messes des morts aux autres messes, et les morceaux particuliers de semaine sainte aux motets.

Article I^{er}. — *Plain-chant et contre-point sur le plain-chant.*

§ I^{er}. *Plain-chant.*

Le plain-chant est le plus ancien et le plus universel de tous les modes de chant appliqués aux textes sacrés; il embrasse, sans exception, l'universalité des textes consacrés aux usages de l'église, et destinés à être chantés ou récités à haute voix. Il existe plusieurs corps de plain-chant. D'abord, chaque corps de liturgie a son plain-chant particulier; mais, outre cela, la liturgie romaine a été en divers temps et en divers lieux traitée en plain-chant de différentes manières par divers auteurs, qui, par diverses considérations, ont cru devoir introduire des méthodes particulières. Ainsi, autrefois, quoique soumis à la liturgie romaine, la plupart des ordres religieux des deux sexes avaient un chant qui leur était particulier. Le chant des bénédictins, celui des chartreux, etc., n'avaient rien de commun entre eux, ni avec le chant de l'église de Rome.

De tous ces chants, le plus ancien est celui de l'église romaine, établi par le pape saint Grégoire, dit le Grand, vers l'an 600. Il s'est conservé, autant qu'on peut le croire, sans altération dans la chapelle du souverain pontife. C'est enfin le meilleur et le plus estimé; tous les autres n'en sont que des mutilations plus ou moins défigurées. On suit en France plusieurs usages, parmi lesquels dominent ceux de Rome et ceux de Paris. C'est donc à ces deux chants que nous rapporterons toutes les indications que nous avons à donner sur cette matière, sur laquelle, au reste, nous aurons peu à nous étendre.

Le plain-chant embrasse, comme nous l'avons dit, dans son universalité, toute la partie chantée de l'office, on en forme divers livres ou recueils relatifs à chaque objet, d'une manière qui se rapproche de la division que nous avons établie précédemment.

Ainsi, on nomme *Graduel* le livre qui contient le chant des messes et tout ce qui y a rapport, ordinaire et propre. On a longtemps donné à ce livre le nom de *Missel*; mais cette dernière appellation ne désigne plus aujourd'hui qu'un autre livre d'église, dans lequel les prières de l'église ne sont point accompagnées de la notation en plain-chant.

Le *Psautier* contient les psaumes et tout ce qui s'y rattache immédiatement, disposé selon l'ordre du bréviaire.

L'*Antiphonaire* contient les antiennes, répons, hymnes, et tout ce que nous avons désigné sous le nom de motets.

La *Semaine-Sainte* comprend tout l'office de la quinzaine de Pâques, extrait des livres précédents.

Enfin l'*Office des morts*, également extrait de ces mêmes livres, forme quelquefois un livre séparé.

On forme aussi quelques livres séparés pour certains usages particuliers, tels que le *Processionnal*; mais ce ne sont que des démembrements des autres livres.

A l'exception du *Processionnal*, qui est toujours d'un format portatif, tous ces recueils s'exécutent de deux manières principales, l'une en grand format in-folio de plus ou moins grande dimension pour le chant, l'autre plus petit, in-4, in-8, ou in-12 portatif, à l'usage des particuliers.

Le *Graduel* et l'*Antiphonaire* réunis contiennent toute la partie chantée de l'office complet, ce que l'on nomme l'office canonial. Comme cet office ne se fait que dans les cathédrales, une portion considérable est inutile aux églises dans lesquelles il ne se récite pas, notamment aux paroisses, et aux particuliers qui ne fréquentent que ces églises. C'est pourquoi on a extrait du *Graduel* et de l'*Antiphonaire* la partie de l'office utile à ces églises, et on en a formé des livres particuliers; ces livres, sous le format in-folio, prennent le nom d'*antiphonaire de campagne*; en format portatif, c'est ce que l'on nomme le *Graduel* et le *Vesperal*.

Nous croyons inutile de donner ici la nomenclature des innombrables éditions que l'on a faites de ces livres. Dans l'usage ordinaire, on ne risque rien de se servir des plus récentes: quant aux recherches à faire, pour rétablir ou, comme disent les érudits, *restituer* une pièce de plain-chant, on fera toujours mieux d'avoir recours aux manuscrits qui se trouvent en grand nombre dans toutes les grandes bibliothèques de l'Europe, ainsi que dans celles de divers couvents et autres établissements particuliers.

§ II. *Contre-points sur le plain-chant.*1° *Usages de Rome.*

^{*} *Contrapunctus (sic) seu musica figurata super plano cantu missarum solemniū totius anni.*

Cet ouvrage est cité par le P. Martini, sans autre indication dans celui qu'il a publié sous le titre de *Esemplare o sia saggio fondamentale practice di contrappunto sopra il canto fermo*. Première partie, page 221.

PORTA (Constant), né à Crémone, mort en 1580. *Introiti per tutte le messe dell' anno*. Venise, 1588.

Ce sont des contre-points à quatre voix sur les antiennes de commémoration des diverses fêtes : elles peuvent s'y employer en guise de motets.

LAMBARDI. *Contrapuncta in introitu missarum*, 4 voc. Venise, 1617.

— *Commemorationes per annum.*

Je suis à peu près sûr d'avoir vu une édition imprimée de ce recueil, mais je ne saurais préciser ni la date, ni le lieu de l'impression.

STADELMAYER (J.), né à Freysingue, vivait en 1600. *Musica supro cantu plano*. Ravensb., 1625.

[Il existe en outre dans les œuvres des compositeurs des anciennes écoles gallo-belge et romaine quantité de pièces sur le plain-chant, dans lesquelles toutes les ressources de ce genre sont employées avec une habileté vraiment étonnante. Palestrina, dans ce genre comme dans les autres, l'a emporté sur ses prédécesseurs. Nous ne classons pas les compositions de cette espèce dans la catégorie des contre-points sur le plain-chant, parce que le chant grégorien y passe d'une partie à l'autre, se fractionne, s'abrège ou s'étend selon les convenances de l'auteur. Ce genre rentre donc dans la classe des contre-points fugués en style antique.]

2° *Usages de Paris.*

MÉTOYEN (Jean-Baptiste). *Recueil de chants d'église, contenant les antiennes de la Vierge et les hymnes du carême mis en contrepoint en trio pour haute-contre, taille et basse.*

Cet ouvrage est le premier en ce genre qui ait été gravé. L'auteur devait publier une suite d'autres pièces qu'il annonçait sur le frontispice de celui-ci; mais il ne put réunir un nombre suffisant de souscripteurs, et abandonna cette idée.

CHORON (Alexandre-Etienne), né à Caen le 21 octobre

1772, mort à Paris le 29 juin 1834. *Messe des annuels et des grands solennels, et Te Deum*, mis en contre-point de notes, contre-notes ou faux-bourdon mesuré à quatre voix, le plain-chant dans la basse, in-8, jésus.

— *Proses des annuels et grands solennels*, en contre-point de notes, contre-notes, à quatre voix, le chant dans le soprano, in-fol.

Ces deux œuvres peuvent s'exécuter à une, deux, trois ou quatre parties, savoir : à une seule par le sujet, à deux par la basse et le dessus, à trois par la basse, le premier et le deuxième dessus, etc.

— *Ordinarium officii, tribus vocibus*, in-8.

Ce recueil comprend la messe des annuels et grands solennels, celle des petits solennels, celle de Dumont, les *kyrie* de l'avent et du carême, le *Te Deum*, etc. ; en contre-point à trois voix, le chant dans la partie du milieu. Il peut se chanter à deux seulement par le sujet et la basse.

— *Liber choralis collegii S. Ludovici tribus vocibus*, etc., in-10.

Ce recueil est le même que le précédent, auquel on a ajouté les proses, les hymnes des principales fêtes, et beaucoup d'autres objets.

LA FAGE (Juste-Adrien Lenoir de), né à Paris. *Ordinaire de l'office divin, arrangé en harmonie sur le plain-chant par divers auteurs*. 2 parties, in-8, nom de Jésus.

Nous avons indiqué plus haut, pages 68 et 69, le contenu de ce recueil, dans lequel le plain-chant est à la basse, les parties supérieures pouvant être chantées indifféremment par des voix d'hommes ou d'enfants. On y trouve des morceaux harmonisés par Barbier, Chénier, Chollet, Desvignes, Métoyen, Perne, Poidevin, Ponchard, Roze, enfin par l'éditeur du recueil, qui est auteur de plus de la moitié de tout l'ouvrage.

— *Office des morts, arrangé en harmonie sur le plain-chant*, in-8, nom de Jésus.

Le plain-chant est à la basse comme dans le recueil ci-dessus ; mais ce n'est plus ici une compilation ; tous ces morceaux ont été composés par le même auteur. L'ouvrage est divisé en deux parties : la première contient l'harmonie fleurie sur le plain-chant, la seconde les pièces en faux-bourdon.

Article II. — *Musique pour les voix seules.*

[L'intitulé de ce chapitre donne lieu à une observation importante ; c'est que, quoique ce genre comporte également les deux styles, le style sévère et le style libre ; néanmoins

c'est au premier de ces styles qu'il est spécialement consacré, et réciproquement, quoique les deux styles puissent se traiter avec tous les alliages de voix et d'instruments, néanmoins le style sévère recherche spécialement le concours des voix seules, et le style libre réclame ordinairement le concours des instruments. L'usage est réglé d'après ces observations, et le plus grand nombre, ou plutôt la presque totalité des compositions écrites pour les voix seules, appartient au style sévère, tandis que la presque universalité des compositions en style libre est au moins accompagnée de l'orgue.

On doit aussi remarquer que plusieurs des compositions rangées sous ce titre, spécialement celles en style libre, comportent des accompagnements, et, réciproquement, que plusieurs de celles qui sont placées dans les articles suivants peuvent être exécutées par les voix seules. Nous croyons néanmoins devoir laisser les unes et les autres à leur place, en nous réglant, à cet égard, sur la forme sous laquelle elles ont été publiées, sauf à indiquer, s'il y a lieu, la modification accidentelle que les unes et les autres peuvent recevoir.

Nous suivrons ici, dans l'inscription des œuvres, l'ordre que nous avons annoncé plus haut pour le classement des objets, et dans chaque article nous les rangerons entre eux, selon le nombre de voix qu'ils emploient.]

§ I. *Messes.*

1^{re} *Messes à deux voix.*

RICCI (Pascal), né à Côme en 1733. *Messe à deux voix égales ou inégales en sol mineur.*

LA FAGE (Juste-Adrien Lenoir de). *Messe à deux voix égales ou inégales en fa.*

WEBBE (Samuel), Anglais. *Plusieurs Messes à deux voix égales ou inégales.*

Trois messes de cet auteur ont été réunies aux deux articles précédents, et forment un recueil de cinq messes à deux voix, dont trois avec basse continue. Des parties additionnelles d'alto et de ténor *ad libitum* ont été gravées et publiées séparément.

2^{re} *Messes à trois voix.*

CHORON (Alexandre-Etienne). *Messe brève et facile à trois voix en ut majeur.*

PERNE (François-Louis), né à Paris en 1772, mort à Laon le 11 mai 1832. *Missa brevis tribus vocibus pro defunctis.*

Cette messe est suivie du *De Profundis* et du *Miserere*.

NICOU-CHORON (Stéphano). *Messes brèves et très-faciles*, n° 1, 2, 3, avec orgue *ad lib.*

Ces messes peuvent aussi se chanter à deux voix.

NEUKOMM (Sigismond), né à Salzbouurg le 10 juillet 1778. *Service funèbre complet*, consistant en une messe de *Requiem*, *De profundis* et *Miserere* pour trois voix égales sans accompagnement ou avec orgue, *ad libitum*, suivie d'une marche funèbre pour un cornet à piston, quatre cors, trois trombones et un ophicléide, partition.

[Parmi les messes à trois voix et accompagnement d'orgue, il en est plusieurs dont on peut réformer l'accompagnement ou le suppléer par quelque autre instrument.]

3^e Messes à quatre voix.

[Il existe une multitude innombrable de cette espèce, admise communément dans toutes les églises jusqu'au commencement du dix-septième siècle, et qui depuis a continué d'être employée constamment, dans un grand nombre au moins, pour les usages ordinaires.

Il subsiste peu de chose de ce qui a été composé avant le célèbre Palestrina, et ce qui subsiste offre peu d'intérêt.

Il est remarquable que presque tout ce qui a été fait en ce genre appartient au style sévère, et que le peu qui existe dans un autre style est également du plus médiocre intérêt. Nous en ferons néanmoins mention en faveur des personnes qui pourraient être obligées d'y recourir.

On trouve à la Bibliothèque du Roi une messe à quatre voix de G. de Machaut, composée en 1368, et que l'on croit avoir été chantée au sacre de Charles V : c'est le plus ancien monument du genre.

On a conservé dans les archives de la chapelle pontificale à Rome quelques messes de Dufay et de quelques compositeurs français ou belges du quinzième et du seizième siècle.

On remarque sur le catalogue de M. l'abbé Santini un article de cinq messes à quatre voix de Josquin Deprez.

On trouve dans le recueil de Conrad Poutinger, imprimé en 1520, quelques messes de ces mêmes maîtres.

Dans la collection imprimée des œuvres de Roland de Lassus, qui se conserve à Munich, et dont il existe un exemplaire à la Bibliothèque Mazarine à Paris, on trouve plusieurs messes à quatre voix de cet auteur.

La collection des messes de Palestrina en renferme trente-six à quatre voix, dont plusieurs sont fort belles et produisent beaucoup d'effet.

Le catalogue de l'abbé Santini mentionne un grand nombre

de messes à quatre voix à capella de divers auteurs postérieurs à Palestrina. Les principaux sont : Anerio (Felice et Giov.-Fr.), Animuccia (Giov.), Baccusi (Hypp.), Crivelli (Arc.), Dragoni (And.), Jannaconi (Gius.), Lotti (Ant.), Masi (Giov.), P. Mattei (Stanisl.), Morales (Crist.), Jorta (Cost.), Vittoria (Lud.-Tom.)

Avant la révolution de 1789, on employait pour les usages ordinaires, dans toutes les églises de France où la musique était admise, des messes à quatre voix, dites messes imprimées, parce que dans l'origine elles étaient en effet imprimées en caractères mobiles, in-fol., en parties séparées, en regard les unes des autres. Ces messes avaient été composées par divers maîtres de musique des cathédrales de France du dix-septième et du dix-huitième siècle, parmi lesquels on a retenu les noms d'Arthur aux Couteaux, Cossel, Mignon, Campra, Madin, Rousseau, Hardouin, Bordier, etc.; elles offraient quelques passages assez intéressants; mais généralement elles étaient d'une mauvaise facture et d'un mauvais style. Il est aujourd'hui très-difficile de s'en procurer des exemplaires. M. Choron avait eu l'intention d'en produire quelques-unes des plus estimées; mais l'examen qu'il en fit lui prouva qu'elles n'étaient pas dignes de cet honneur, et qu'elles ne valaient pas les frais d'une nouvelle publication.

La musique à voix seules a généralement été de tout temps moins usitée en Allemagne que toute autre espèce de musique et que dans tout autre pays; néanmoins, dans le cours du seizième siècle, on a vu paraître en cette contrée une assez grande quantité de messes à quatre voix de divers auteurs, notamment de H. Isaac, maître de chapelle de l'empereur Maximilien, de L. Senfel, maître de chapelle de l'électeur de Bavière; compositions qu'il est assez difficile de se procurer aujourd'hui.]

AIGNER (Engelbert), né en Autriche. *Missa quatuor vocum tota in canone.*

Cette messe offre de belles parties.

DURANTE (François), né à Naples en 1693, mort en 1755. *Missa alla Palestrina* en ré mineur.

C'est une bonne messe, en ré mineur à quatre voix, sans accompagnement; mais elle n'a rien de commun avec la manière de Palestrina que d'être, comme les compositions de ce grand maître, écrite pour les voix pures. Elle en diffère totalement sous le rapport de l'invention, de la facture et du caractère. Grand compositeur lui-même, élève d'un maître de l'école romaine (de Pitoni), Durante aurait dû être assez attentif pour reconnaître que dans cette composition il n'avait produit rien moins qu'un œuvre à la Palestrina.

Cette messe a été gravée à Paris par les soins de M. Choron.

ELSNER. *Messe à quatre voix d'hommes.*

FUX (Jean-Joseph), né dans la Haute-Styrie en 1661. *Messa canonica.*

Nous avons cité le *kyrie* de cette messe dans les exempls du livre V.

HOESER (Auguste-Ferdinand). *Missa pro defunctis à quatre voix d'hommes.* Op. 35.

— *Kyrie cum gloria*, quatre voix, sans accompagnement.

— *Messe pour deux solo, et chœur à quatre personnes pour les commençants.*

HASSLINGER (Th.). *Messe à quatre voix.*

— *Messe pour deux basses et deux ténors, chœur ad libitum.*

PALESTRINA (Jean-Pierluigi da), né à Palestrina en 1524, mort à Rome en 1594. *Missa ad fugam in canone perpetuo.*

Cette messe, la seule de ce grand homme qui ait été gravée en France, est un de ses ouvrages les plus médiocres.

VITTORIA (Thomas-Louis de). *Messe brève à quatre voix.*

Cette messe, d'un contemporain de Palestrina, peut être citée comme un modèle dans l'ancien style bref. Elle a été mise en partition à Rome par le continuateur du *Manuel* et donnée par lui à M. Choron, qui fit aussitôt la dépense nécessaire pour la faire graver à Paris.

4^e Messes à cinq voix.

[La collection de Palestrina renferme vingt-trois messes à cinq voix. On en a aussi d'un grand nombre d'auteurs du seizième et du dix-septième siècle.]

5^e Messes à six voix.

[La collection de Palestrina en renferme dix-sept, parmi lesquelles on distingue la fameuse messe dite du pape Narcel. On en possède aussi de compositeurs antérieurs et postérieurs aux plus grands maîtres de l'école romaine, mais nous n'avons point de connaissance de messes à sept voix.]

6^e Messes à huit voix.

[La collection de Palestrina contient cinq messes à huit voix. Jean-François Anerio, Isidore Befani, Horace Benevoli, Pizzari et une infinité de compositeurs italiens en ont

également écrit. Ces messes sont presque toujours à deux chœurs.]

79 *Messes à grand nombre de voix et à plusieurs chœurs.*

[Les maîtres de chapelle italiens du dix-septième siècle se sont beaucoup occupés de la composition des messes et autres pièces ecclésiastiques à grand nombre de voix. Ils composèrent volontiers à trois, quatre, cinq et même un plus grand nombre de chœurs. Ceux qui ont acquis le plus de célébrité en ce genre ont été Benevoli, Jannacconi et Greg. Ballabene. Il existe de ce dernier une messe à quarante-huit voix.]

 § II. *Psaumes pour les voix seules.*

[Il a été composé dans le quinzième et le seizième siècle, avant l'établissement de la basse continue, beaucoup de psaumes pour les voix seules, rarement à petit nombre de voix, et le plus souvent à quatre, cinq, six, sept, huit voix, et à plusieurs chœurs; mais, d'une part, l'usage des vêpres en musique étant beaucoup restreint, et, d'une autre, celui de la basse continue et de l'orchestre s'étant beaucoup étendu, tout ce qui avait été fait dans le premier genre a presque entièrement disparu, de sorte qu'il est difficile d'en trouver des vestiges. Il serait à désirer que l'on s'occupât de former quelque recueil de ce genre, d'abord comme monument et comme objet d'art, et comme pouvant même servir aux usages si le choix était bien fait.]

19 *Psaumes à deux et trois voix.*

CHORON (Alexandre-Etienne). *Dixit Dominus à trois voix.*

— *Cantique Magnificat.*

20 *Psaumes à quatre voix.*

[Il est remarquable que Palestrina n'a point fait de psaumes à quatre voix pour l'usage des basiliques dont il a été maître de chapelle, ce qui prouve que dans ces églises ce n'était point l'usage de chanter les psaumes en musique, mais on a de lui huit *Magnificat* à quatre voix, sur les huit tons du plain-chant, qui renferment de belles parties.

D'autres auteurs, tels que Christophe Moraliès, Jean Animuccia, Mathieu Asola, Hyppolite Baccusi, François Guerrero et autres se sont aussi exercés dans ce genre. Jannacconi paraît avoir été le dernier. On a de lui trente-deux

psaumes à quatre voix seules, qui sont restés manuscrits. Quant aux auteurs dont les ouvrages ont été imprimés dans leur temps en parties séparées, il est fort difficile de se les procurer, et ce n'est ordinairement que le hasard qui en amène la rencontre.]

On peut rapporter à ce genre l'ouvrage suivant, dans lequel l'accompagnement d'orgue n'est pas obligé.

LA FAGE (Juste-Adrien Lenoir de). *Psalmi vespertini quaternis vocibus.*

On trouve dans cet ouvrage les psaumes des vêpres de toute l'année, mis en musique à quatre parties : deux ténors ou deux dessus et deux basses. Ces psaumes peuvent être fort avantageusement employés comme motets d'offertoire : la disposition de leur harmonie remédie à la rareté des pièces écrites pour voix d'hommes seules, tout en leur conservant la facilité d'être chantées par des voix réunies d'hommes et d'enfants.

3° *Psaumes à huit voix et au delà.*

[On trouve un assez grand nombre de psaumes à huit voix et au delà. Palestrina en a fait quelques-uns qui sont imprimés avec ses motets. On en trouve un grand nombre dans les recueils de Schad et de Bodenschaft. Il est vrai qu'ils sont avec basse continue, mais il est probable que cette basse a été ajoutée, et, dans tous les cas, elle n'est point indispensable.

Les psaumes manuscrits à huit voix se rencontrent en quantité innombrable dans les archives des basiliques des couvents et de quelques bibliothèques particulières de l'Italie.]

§ III. *Motets.*

[Il existe une si grande quantité de cette espèce, qu'il serait difficile d'en faire le dénombrement. Il en reste encore un grand nombre des maîtres de l'école gallo-belge, tant ceux qui sont conservés dans les archives de la chapelle pontificale que dans la collection de Peutinger et dans le Dodecachordon de Glarean, dans des recueils particuliers. La collection de M. Morel en renferme une quantité considérable de Gombert, de Cipriano di Rore, et autres maîtres de cette époque.

La presque totalité des motets que l'on a composés pour voix seules est à grand nombre de voix, c'est-à-dire quatre, cinq, six, sept, huit et plus encore, en style sévère. On en a composé fort peu à petit nombre de voix en style idéal.]

1^o *Motets à trois ou quatre voix.*

CHORON (Alexandre-Etienne). *Recueil de quinze motets*, à trois voix sans accompagnement, comprenant les quatre antiennes à la sainte Vierge et les prières du salut.

— *Motets au Saint-Sacrement*, à une ou plusieurs voix, avec orgue, *ad libitum*.

— *Motets à la sainte Vierge*, id.

— *Quatre Antiennes à la sainte Vierge*, à une ou plusieurs voix, avec orgue, *ad libitum*.

NEUKOMM (Sigismond). *Quatre antiennes à la sainte Vierge*, à trois voix égales sans accompagnement.

— *Miserere*, id. — *Stabat*, id.

PERNE (François-Louis). *Musique sacrée à trois et quatre voix égales*.

Les pièces de ce recueil sont fort bien écrites et d'un effet très-convenable.

LA FAGE (Juste-Adrien). *Motetorum liber primus*.

Ce premier livre se compose des prières les plus usitées dans l'ordinaire de l'office, de celles surtout qui se chantent habituellement aux saluts, et qui, par conséquent, sont d'un usage journalier. Il offre une collection de *soixante-douze* motets écrits dans un style religieux, mais simple et facile d'exécution. Ces pièces ont été adoptées par toutes celles des églises de Paris où il se fait de la musique. Elles sont, en général, à trois et quatre voix. Il y a quelques pièces à une voix et orgue, et quelques autres à cinq voix.

RAYMOND (G.-M.). *Divers motets détachés*.

[On possède en outre un certain nombre de motets publiés séparément, et dans le détail desquels il serait impossible d'entrer : les motets ainsi composés sans accompagnement sont le plus souvent à trois voix égales.]

2^o *Motets à quatre voix.*

[La collection de Palestrina renferme deux livres de motets à quatre voix pour toutes les fêtes et temps de l'année. C'est un œuvre de la plus grande beauté : il est rangé parmi les chefs-d'œuvre de Palestrina. On distingue particulièrement le motet du jour de Noël et celui de la Toussaint.

On possède quelques motets détachés à quatre parties pour quatre voix pures en style idéal ; mais ils sont peu nombreux, et il est à remarquer que plusieurs sont écrits non pour les voix ordinaires, mais pour deux ténors et deux basses.]

3° *Motets à cinq, six, sept et huit voix.*

[C'est encore Palestrina qui possède la primauté en ce genre. Ses deux livres de motets à cinq voix sont encore rangés parmi ses chefs-d'œuvre. Le premier surtout, que l'on appelle le *Cantique des Cantiques*, parce que les textes sont extraits de ce livre, est d'une beauté sublime. La plupart des motets du même auteur, à six, sept et huit voix, peuvent être regardés comme les modèles du genre. Les motets à huit voix, parmi lesquels se trouve le *Stabat*, les *Impropria*, etc., offrent des modèles inimitables pour les compositeurs modernes.]

Collection des pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome durant la semaine sainte dans la chapelle du souverain pontife, recueillies et publiées par Alexandre Choron.

Cette collection contient, 1° trois lamentations à quatre voix, 2° vingt-sept répons, 3° les *Impropria* à deux chœurs, 4° un verset de *Benedictus* à quatre voix, 5° un *id.* du *Miserere*, également à quatre, 6° le *Stabat* à huit de Palestrina, 7° le motet du même auteur, aussi à huit, *Fratres ego accepi à Domino*, 8° le *Miserere* à deux chœurs, et neuf parties de Grégoire Allegri, 9° le même psaume, musique de Tommaso Bai, également à deux chœurs, 10° enfin des *ricercari* à quatre voix, attribués à Palestrina. Ce dernier article ne se trouve pas dans la réimpression qui a été faite il y a quelques années. Burney avait le premier publié une partie des morceaux que contient ce recueil. Plusieurs ont été ajoutés par M. Choron.

Article III. — *Musique d'église avec accompagnement d'orgue.*§ I. *Messes.*

[En commençant la seconde section de notre douzième livre, il nous est arrivé précisément ce que nous avions déjà éprouvé dans la section précédente. Nous nous voyons dans la nécessité de réformer le plan que nous avions d'abord adopté, et dont l'exécution augmenterait outre mesure le nombre des volumes du *Manuel*. Quoique nous ayons, dans les pages que l'on vient de lire, cherché à renfermer la matière dans le moindre espace possible, nous n'avons pas tardé à reconnaître la nécessité de nous abstenir à l'avenir des

observations que la matière comportait assurément, mais qui, en se multipliant, nous auraient conduit trop loin. Nous nous bornerons donc le plus ordinairement, dans ce qui va suivre, à donner les titres des ouvrages et les noms des auteurs. Souvent nous renfermerons en un seul article beaucoup de productions dont l'indication spéciale nous entraînerait trop loin, et sur lesquelles d'ailleurs il nous serait souvent impossible de donner des notions précises.]

Avant d'ouvrir notre nomenclature, il nous reste à faire une observation assez importante; on entend par musique avec accompagnement d'orgue, non-seulement les pièces où il existe une partie spéciale et obligée pour l'orgue, mais encore celles où cette partie d'orgue consiste simplement en une basse chiffrée, dont l'organiste représente l'harmonie avec la main droite, tandis que de la gauche il joue la partie écrite, en y joignant l'emploi de la pédale selon les occasions. Du reste, cette manière, fort usitée dans le siècle dernier, est presque abandonnée aujourd'hui. On ne trouve de gravé en ce genre que des pièces assez anciennes et que l'on ne chante plus guère. Parmi les collections innombrables de musique sacrée conservées en Italie, il s'en trouve plus en ce genre que dans tout autre; c'est, comme nous l'avons indiqué plusieurs fois, ce que l'on appelle musique à *cappella*, tant celle qui est écrite dans les modes anciens que celle qui est traitée dans les modes modernes: il serait mieux de limiter la dénomination en ne l'appliquant qu'aux premiers.

Une dernière observation à faire, c'est que parmi la musique pour orgue et orchestre, et en Allemagne il en existe beaucoup de ce genre, fort souvent l'orgue suffit à défaut d'autres instruments: enfin l'on ne doit pas oublier que parmi la musique d'église, composée pour orchestre, il y en a beaucoup qui a été réduite pour orgue, et ce genre d'*arrangement* est assurément le plus supportable.]

1° *Messes à deux et trois parties, avec orgue.*

ASSMAYER. *Messe pastorale à trois voix, avec accompagnement de deux clarinettes et orgue; trompette et trombonne, ad libit.*

AULAGNIER. *Messe à trois voix, dialoguée avec le chant d'église.*

BLAZE (H.). *Messe très-facile, à trois voix.*

BULHER (François-Grégoire). *Missa a canto alto e basso. (Tenore ad libit.).*

— *Missæ faciles, id.*

DEDLER. *Cinq messes brèves très-faciles, à trois ou quatre voix, ou deux violons, basse et deux cors.*

ELSNER (Joseph), né à Grottkan en Prusse, le 1^{er} juin 1769. *Messe pour trois voix d'homme et orgue.*

KAISER (Richard). *Missa de requiem et libera pro canto alto e basso.*

ELWART. *Messe semi-solennelle pour trois voix de premier soprano ou premier ténor, deuxième soprano ou deuxième ténor et basse, avec accompagnement d'orgue ad libitum.*

LÉRÉ. *Messe brève très-facile, à trois voix égales, soli et chœur, avec accompagnement d'orgue.*

NEUKOMM. *Messe à deux voix égales, avec orgue.*

PANSERON (Auguste), né à Paris. *Messe à trois voix égales.*

ROZE (Nicolas), né au Bourgneuf le 20 janvier 1745, mort à Saint-Mandé le 1^{er} octobre 1819. *Messe à trois voix, haute-contre, taille et basse.*

ZIMMERS (T.). *Messe pour soprano, ténor et basse.*

LEPREVOST (Alexandre). *Messe du carême à trois voix égales.*

2^o *Messes à quatre voix, avec orgue.*

ADAM (Adolphe). *Messe solennelle pour solo et chœurs, avec orgue, deux cornets à pistons, trombones, ophicléides, violoncelles et contre-basse.*

Cette messe peut être accompagnée par l'orgue seul.

DANZI (François), né à Mannheim le 15 mai 1763, mort à Carlsruhe le 13 avril 1826. *Messe à quatre voix.*

— *Messe facile, à quatre voix.*

DIABELLI (Antoine), né à Mattsée le 6 septembre 1781. *Vocalmesse für quatre männerstimmen.*

DUFORT (Ch.). *Messe semi-solennelle pour solos et chœurs, avec orgue ou piano.*

DROBISCH. *Plusieurs Messes sur paroles allemandes.*

MINÉ. *Messe solennelle à quatre voix, avec accompagnement d'orgue obligé et deux cors, cornets à pistons, haut-bois (clarinette ou flûte), basse ou violoncelle, trombone, basse ou ophicléide, et contre-basse ad libitum. Partition réduite pour l'orgue.*

HASLINGER. *Messes n. 1 et 2 à deux ténors et deux basses.*

MULLER (J.-L.). *Six missæ de requiem.*

NEUKOMM (Sigismond), né à Salzbourg le 10 juillet 1778. *Messe solennelle.*

— *Messe de la Saint-Jean,*

RINK. *Messe avec orgue obligé.*

VOGLER (Jean-George). *Missa de quadragesima*, en fa.

WINTER. *Requiem*, avec orgue piano.

§ II. *Psaumes.*

[Nous connaissons quelques recueils manuscrits de psaumes à trois voix, avec orgue ou basse continue, mais nous ne croyons pas qu'à l'exception d'un très-petit nombre de psaumes séparés, et particulièrement de quelques *Magnificat*, il en ait été rien publié; en conséquence, nous renfermons dans une seule division les psaumes avec orgue, quel que soit le nombre de voix qui doivent les exécuter.]

AULAGNIER. *Magnificat* à trois voix.

BACH (Sébastien). *Laudate D. O. G.* à quatre voix, avec orgue.

BUHLER. *Psaumes des vêpres* à quatre voix, avec orgue ou orchestre.

Ces psaumes, d'une composition brillante et très-facile, contiennent de l'œuvre XIX, un *Domine ad adjuvandum me festina*, *Dixit*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate D. O. G.*, *In exitu*, *Magnificat*, et un *Laudate, pueri, Dominum*.

CHORON. *Dixit Dominus* en psalmodie mesurée à quatre voix, avec basse continue, partition et parties vocales séparées.

— *Dixit Dominus* à quatre voix, avec basse continue, *ad libit.*

— *Beatus vir*, en psalmodie mesurée à quatre voix, avec B. C.

— *Laudate D. O. G.* pour solo et chœur à quatre voix, alternatifs avec B. C., *ad libit.*

— *Magnificat* à quatre voix, avec basse continue.

COLONNA. *Psaumes des vêpres* à deux chœurs, avec orgue.

— *Magnificat* à deux chœurs, avec orgue.

Des nombreuses compositions à deux chœurs de l'ancienne école italienne; cet article et celui de David Perez ci-dessous, sont les seuls qui aient été gravés à une époque moderne.

EMMERIG. *Magnificat solennel* à quatre voix, avec orgue.

MARTINI. *Six Psaumes.*

NEUKOMM. *Magnificat* à une voix, avec orgue.

PEREZ (David). *Memento, Domine, David*, psaume à deux chœurs, accompagnement d'orgue, partition.

RITTER. *Dixit Dominus* à quatre voix, avec orgue ou quatuor.

— *Magnificat* à quatre voix, avec orgue ou quatuor.

STADLER. *Dixit Dominus* à quatre voix, avec orgue, à un ou deux chœurs alternatifs.

VOGL. *Dixit Dominus* à quatre voix, avec orgue.

VOGLER (l'abbé). *Psaumes de vêpres*; psalmodie mesurée à l'unisson, à deux chœurs alternatifs, avec orgue obligé.

— *Laudate D. O. G.*, pour soprano solo, et chœur avec orgue.

[Voyez aussi l'article des psaumes pour voix seules, page 373, parmi lesquels il s'en trouve qui ont un accompagnement *ad libitum*.]

§ III. *Motets.*

[Ce genre de composition étant fort en usage, nous entrerons ici dans un détail qui pourra être utile, et que nous aurions voulu étendre à toute la musique par nous indiquée.

Nous devons ici nous attacher surtout aux morceaux qu'il est aisé de se procurer. En conséquence, nous allons indiquer, d'après le catalogue de musique religieuse du magasin de M. Canaux, les principaux motets gravés en France depuis une trentaine d'années.]

1^o *Motets à une, deux et trois voix.*

A. *Motets au Saint-Sacrement.*

ADAM. *O Salutaris* à deux voix, avec orgue.

AULAGNIER. *O Salutaris* à trois voix.

BARBIER DE SAINT-PREUX. *O Salutaris* à trois voix, avec orgue.

BENNETT. *O Salutaris* à trois voix, soprano, ténor et basse, avec orgue.

CHERUBINI. *O Salutaris*, solo de second dessus, avec orgue ou quatuor.

— *Sanctus O Salutaris*, pour ténor solo, avec orchestre ou orgue.

— *Ave verum* à trois voix égales, avec cor solo et orchestre.

— *O Sacrum convivium* à quatre voix, avec orchestre.

— *Ecce panis angelorum*, pour ténor ou soprano solo, avec orgue ou orchestre.

— *Lauda, Sion* à deux voix égales, avec orgue ou orchestre.

— *Adoremus* à trois voix égales, avec orgue ou quatuor.

CIMAROSA. *O Salutaris* à trois voix et orgue, ou orchestre, grande partition.

CHORON. *Ave verum* à trois voix égales, avec orgue.

— D^o à voix seule, avec orgue.

DANZI. *O Salutaris*, pour basse ou contralto, avec orgue.

— D^o pour soprano ou ténor, avec orgue.

— *Ave verum* à voix seule, avec orgue.

FALANDRY. *Ave verum* à deux voix égales, avec orgue.

— *Ecce panis Angelorum* à trois voix, avec orgue.

GOETHALS. *O Salutaris* à trois voix égales, avec orgue.

HIMMEL. *O Salutaris*, pour soprano ou ténor, solo avec orgue.

IMBIMBO. *Benedicat nos Deus* à trois voix, deux soprano et basse, avec orgue.

— *O Salutaris* à trois voix, avec orgue.

— *O Salutaris hostia* à trois voix égales, avec orgue.

— D^o à soprano solo.

— *O Fons pietatis* à trois voix.

— *Ave verum* à deux soprano et basse, avec orgue.

— D^o à trois voix égales en plain-chant, avec orgue.

LA FAGE. *Ave verum*, pour deux dessus et basse, avec orgue.

— *O Salutaris* à trois voix égales, avec orgue.

— *O Salutaris* à soprano solo, avec orgue.

LEPREVOST. *O Salutaris*, pour voix seule, avec orgue.

— *O Salutaris* à trois voix, avec orgue.

LESUEUR. *O salutaris*, pour soprano ou ténor, avec orgue.

— *Id.* *Id.* *Id.*

— *Ave verum en solo*, solo avec orgue.

NEUKOMM. *O Salutaris* à trois voix, avec orgue.

— *O Salutaris* à deux voix égales, avec orgue.

— *Amor Jesu* à trois voix, avec orgue.

NICOU-CHORON. *O Salutaris*, pour basse ou contralto solo, avec orgue.

— D^o à trois voix égales, avec orgue.

NOVELLO. *O Salutaris*, duo et chœur, avec orgue.

PAER. *O Salutaris* à trois voix, pour deux soprano et alto, avec orgue.

PANSEURON. *O Salutaris* à trois voix égales, avec orgue.

PLANTADE (père). *Salut du Saint-Sacrement*, avec orgue , contenant *Ave verum* pour voix seule, *O Salutaris* à trois voix, et *Ave Maria* pour voix seule.

PROUST. *O Salutaris*, pour soprano ou ténor, avec orgue.

— *Ave verum* à une voix, avec orgue.

— *Tantum ergo*, pour soprano ou ténor, suivi d'un *Genitori* à trois voix.

THOMAS. *O Salutaris* à trois voix, avec orgue.

VIMEUX. *O Salutaris* à trois voix, avec ou sans accompagnement d'orgue.

ZINGARELLI. *Ecce panis Angelorum*, solo de soprano ou ténor, avec orgue.

WEBBE. *Ave verum*, arrangé sur une mélodie italienne, avec orgue.

B. Motets à la sainte Vierge.

ALAUZ (l'abbé). *Salve regina* à trois voix, avec orgue.

BARBIER DE SAINT-PREUX. *Alma redemptoris mater* à trois voix, avec orgue.

CHORON. *Ave regina* à une voix, avec orgue.

— *Sub tuum præsidium* à deux voix égales en canon, avec orgue.

— *Regina cæli* à trois voix.

DURANTE (François). *Litanies* à deux voix égales, et orgue ou quatuor.

— *Alma redemptoris*, pour voix seule, avec quatuor ou orgue.

ELWART. *Ave Maria* à trois voix égales, avec orgue.

FALANDRY. *Memorare* à deux voix.

LAFAGE (Adrien de). *Felix es sacra Virgo* à trois voix égales et orgue.

— *Memorare* à deux voix et orgue.

LABOUREAUX. *Sub tuum* à trois voix, soprano, ténor et basse, avec orgue.

LEO. *Ave maris stella* à deux voix de soprano, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, ou orgue.

LEPRÉVOST. *Ave Maria* à trois voix égales, avec orgue.

MOZART. *Ave Maria*, duetto suivi d'un quartetto, avec orgue.

NEUKOMM. *Ave Maria* à trois voix égales, avec orgue.

NOVELLO. *Sancta Maria* à trois voix égales, avec orgue.

PERGOLESE. *Salve regina*, pour soprano ou ténor solo.

— *Salve regina*, pour soprano et ténor solo, arrangé pour l'orgue.

THOMAS. *Sub tuum* à trois voix, avec orgue.

VIMEUX. *Ave Maria* à trois voix, avec piano ou harpe.

C. Motets pour le roi et pour la paix.

ALAUZ (l'abbé). *Domine salvum* à trois voix, soprano, ténor et basse, avec basse continue, *ad libitum*.

BARBIER DE SAINT-PREUX. *Domine salvum* à trois voix, soprano, ténor et basse, avec orgue.

FANART. *Domine salvum* et *Inviolata* à trois voix, avec orgue.

LEPRÉVOST. *Domine salvum* à trois voix égales, avec orgue.

PORRO. *Domine salvum* à trois voix, soprano, ténor et basse, avec orgue.

SACCHINI. *Da pacem* à deux voix, avec orgue.

[Voyez aussi les recueils annoncés ci-dessus, page 275. Quant aux motets d'offertoire à trois voix et orgue, il n'en a été publié qu'un fort petit nombre. On en trouvera quelques-uns à l'article des motets à quatre voix et orgue, et plus encore parmi les motets avec orchestre. Il y en a aussi dans les recueils cités plus haut comme musique sans accompagnement, dont il est aisé de déduire la partie d'orgue.]

2^e Motets à quatre voix et plus, avec orgue.

A. Motets au Saint-Sacrement.

APELL. *Ecce panis Angelorum* à quatre voix, avec orgue.

BEETHOVEN. *Benedictus* à quatre voix, avec chœur, *ad libitum*, accompagnement d'orgue ou d'orchestre.

— *O Sacrum convivium* en solo et quatuor alternatifs, avec orgue.

BUHLER. *Jesu dulcis memoria* à quatre voix, avec orgue.

CASALI. *O quam suavis*, quartetto, avec orgue.

CHERUBINI. *O Sacrum convivium* à quatre voix, avec orchestre.

— *Tantum ergo* à cinq parties, avec orgue.

DURANTE. *Tantum ergo* à cinq voix, avec orgue ou quatuor.

HAYDN. *Benedictus* en UT à quatre voix, avec orgue ou quatuor.

— *Benedictus* à quatre voix, solo et chœur à volonté, en partition d'orchestre ou avec orgue.

— *O Fons pietatis* à quatre voix, avec orgue ou orchestre.

Parties séparées.

LABAT. *O Salutaris* à quatre voix, avec orgue.

LA FAGE. *Rex clementissime*, chœur, avec orgue.

MOZART. *Ave verum* en RÉ à quatre voix, avec orgue.

NOVELLO. *Tantum ergo* à quatre voix, avec orgue.

PORRO. *Panis Angelicus* à quatre voix, avec orgue.

SCHUBERT. *Tantum ergo*, pour quatre voix, accompagnement d'orgue ou d'orchestre.

B. Motets à la sainte Vierge.

DANZI. *Salve regina* à quatre voix, avec orgue.

DIETSCH. *Regina cæli* à quatre voix, avec orgue.

DREYER. *Ave Maria*, pour soprano, solo et chœur, avec orgue.

DURANTE (François). *Litanies* à quatre voix, avec orgue ou quatuor.

GRUBER. *Salve regina*, pour soprano solo et chœur, avec orgue.

HAYDN. *Salve regina* à quatre voix, avec orgue.

LA FAGE. *Ave Maria*, pour soprano ou ténor, solo et chœur.

MOZART. *Ave Maria*, duetto suivi d'un quartetto, avec orgue.

NICOU-CHORON. *Inviolata*, solo et chœur, à quatre voix, avec orgue.

OHNEWALD. *Salve regina*, pour soprano solo et chœur, avec orgue.

REBER. *Ave Maria* à quatre voix, avec orgue.

SALIERI. *Salve regina* à quatre voix, avec orgue.

STADLER. *Ave regina* à quatre voix, avec orgue.

THOMAS. *Veni sponsa Christi* à quatre voix, avec orgue.

VOGLER (l'abbé). *Salve regina* à quatre voix, avec orgue.

WEBBE. *Ave maris stella* à quatre voix, avec orgue.

[La plupart des motets à quatre voix et orgue pour le roi ont été parodiés sur des compositions d'un autre genre; nous croyons inutile d'en parler ici.]

C. *Motets ou offertoires pour les différentes fêtes de l'année.*

BASIL. *Iustorum animæ*, motet pour un martyr, à quatre voix, avec orgue.

BEETHOVEN. *Jesu refugium nostrum* à quatre voix, avec orgue.

BUHLER. *Domine exaudi*, prière pour le carême, à quatre voix, avec orgue.

CHERUBINI. *Confirma hoc Deus* à trois voix, composé pour le sacre de Charles X, grande partition ou orgue.

— *Inclina Domine*, prière ou introit à quatre voix, grande partition ou orgue.

— *Adjutor et susceptor meus* à quatre voix et chœur, avec orgue.

— *Pater noster* à quatre voix, avec orchestre ou orgue.

— *Iste dies* à quatre voix, id.

CHORON. *Sacerdos et Pontifex*, motet pour un pontife, chœur à quatre voix, avec orgue.

— *Latare Theresia*, motet pour sainte Thérèse, chœur à quatre voix, avec orgue.

DAVID PEREZ. *Fiat misericordia tua*, chœur à quatre voix, avec orgue.

DEDLER. *Cinq offertoires faciles et de beaucoup d'effet.*

— 1^o *Cantabo Domino* à quatre voix, avec orgue.

— 2^o *Quam dilecta*, solo pour soprano, avec chœur et orgue.

— 3^o *Miserere mei Domine*, pour soprano solo, avec chœur et orgue.

— 4^o *Deus noster refugium et virtus* à quatre voix, avec orgue.

— 5^o *Jubilate Deo* à quatre voix, avec orgue.

DIETSCH. *Veni sancte spiritus* à quatre voix, avec orgue.

— *Sinite parvulos venire ad me*, pour la première communion, chœur à quatre voix, avec orgue.

DURANTE. *Vexilla regis*, hymne pour le dimanche de la passion, à quatre voix, avec deux violons et basse, orgue.

— *Protextisti me Deus* à cinq voix.

ELWART. *Pater noster* à trois voix égales, avec orgue.

ETT. *Hæc dies quam fecit*, pour le jour de Pâques, à quatre voix, avec orgue.

FASCH. *Quoniam iniquitates* à quatre voix.

GOETHALS. *Parce Domine* à cinq voix, avec orgue. (*In quadragesima.*)

HASSE (Adolphe). *Pastores erant vigilantes*, pour le jour de Noël, à quatre voix, avec soprano et alto solo, avec orgue.

HAYDN. *Dominus regnabit*, chœur à quatre voix, avec orgue.

— *O Jesu te invocamus*, chœur à quatre voix, avec orgue.

— *Ets æternum*, chœur à quatre voix, avec orgue.

— *Insana et vanæ curæ* à quatre voix, avec orgue.

— *O Fons pietatis* à quatre voix, avec orchestre ou orgue.

HIMMEL. *Adorabunt nationes*, chœur à quatre voix, avec orgue.

HUMMEL. *Consolator optime*, pour le jour de la Pentecôte, solo et chœur, avec orgue.

— *O Jesu bone pastor*, quartetto ou chœur, avec orgue.

— *In te Domine speravi*, chœur à quatre voix, avec orgue.

IMBIMBO. *Ave salus, Ave vita*, pour la fête de la Sainte-Croix, à trois voix, soprano, ténor et basse, avec orgue.

JOMELLI. *Confirma hoc Deus*, offertoire à cinq voix, en partition.

— *Discerne causam meam*, solo, duo et chœur, en partition.

— *Veni Creator* à quatre voix et solo, partition.

— *Veni sancte Spiritus* à quatre voix et chœur, partition et parties séparées, orgue.

LEO. *Six Prières* à quatre voix et solo, avec orgue.

N^{os} 1. *Miserere omnium.*

2. *Invocabit me.*

3. *Reminiscere.*

4. *Oculi mei.*

5. *Latare Jerusalem.*

6. *Judicabit me Deus.*

MONDONVILLE. *Regna terræ cantate Deo, Bene fac Domine, Quare tristis es anima mea*, pour soprano, alto et ténor, accompagnement de violon et basse, orgue ou piano.

MOZART. *Ne pulvis et cinis* à quatre voix, avec orgue.

— *Splendente te Deus*, hymne à quatre voix et solo, avec orgue.

— *O Jesu potentissime*, solo de basse et chœur, avec orgue.

— *Misericordias Domini* à quatre voix, avec quatuor ou orgue.

- *O exaudi nos Jesu*, chœur à quatre voix, avec orgue.
- *O dulcis passio*, duetto, deux soprano, avec orgue.
- *O magnum mysteriam*, à trois voix égales, avec orgue.

NAUMANN. *Dominus regnabit*, pour l'Ascension, à quatre voix, avec orgue.

NICOU-CHORON. *Exsulta et Lauda*, pour la Fête-Dieu, à quatre voix, avec orchestre ou orgue.

— *Ecce quam bonam* à deux, trois ou quatre voix, avec orgue.

— *Veni Creator* à trois voix, avec orchestre ou orgue.

PAISIELLO. *Judicabit in nationibus*, chœur à six voix, et solo de basse, avec orchestre ou orgue.

— *Dilecte amice*, de Noël à Pâques, à trois voix, avec orchestre ou orgue.

— *Pastorali jam concentu*, pour Noël, à trois voix égales, avec orchestre ou orgue.

PORRO. *Hymne à sainte Cécile*, paroles de Santeuil, à quatre voix, solo, duo et chœur, partition.

PORTOGALLO. *Te ergo quæsumus*, deux sopranes ou deux ténors, avec orgue.

RIGHINI. *Confiteantur tibi*, basse solo et chœur, avec orgue.

ROLLE. *Omniſ spiritus* à quatre voix, avec orgue.

— *Christus resurrexit a mortuis*, pour le jour de Pâques, à quatre voix, avec orgue.

ROMBERG. *Pater noster* à trois voix, avec orgue.

SCHICHT. *Veni sancti spiritus* à quatre voix, avec orgue.

SCHMIDT. *Gloria Deo* à trois voix, avec orgue.

SCHUBERT. *Totus in corde langueo*, soprano ou ténor solo, avec clarinette ou violon obligé, et accompagnement de deux violons, deux flûtes, deux cors, contre-basse ou orgue.

SPOHR. *Deus pacis*, quartettino, avec orgue.

STADLER. *Ecce sacerdos*, motet pour un pontife, à quatre voix, avec orgue.

VOGLER (l'abbé). *Rorate cæli*, pour l'Avant, à quatre voix, avec orgue.

— *Cantate Domino* à quatre voix, avec orgue.

— *Salvete flores martyrum* à quatre voix, avec orgue.

— *Laudate D. O. G.*, pour soprano solo et chœur, avec orgue.

— *Ecce quam bonum*, pour quatre voix d'hommes, avec orgue.

¶ WINTER. *O Jesu Deus pacis* à trois voix égales, avec orgue.

— *Jesu Fili Dei vivi*, trio pour soprano, ténor et basse, avec orgue.

Article III. — *Musique d'église avec orchestre.*

[Ainsi que nous avons eu plusieurs fois l'occasion de le dire, on distingue l'orchestre, proprement dit, en quatuor, petit orchestre et grand orchestre ; il y a de plus l'harmonie militaire, composée des instruments à vent, auxquels se joint, lorsque la chose est possible, la contre-basse. On introduit dans ce dernier genre des distinctions, fondées sur le nombre des instruments à vent employés. A toutes ces combinaisons l'on peut aussi associer l'orgue, mais il faut prendre, en ce cas, quelques précautions de détail : la principale consiste à connaître à l'avance le ton de l'orgue, car la différence de diapason est souvent telle, que les instruments à vent ne sauraient s'accorder.]

Nous réunissons dans un seul article la musique d'église, composée pour orchestre de tous les degrés, afin de ne pas trop multiplier les divisions.]

§ 1^{er}. *Messes.*

1^o *Messes à trois voix, avec orchestre.*

CHERUBINI. *Première messe* à trois voix, soprano, ténor et basse.

MULLER (D.). *Requiem a canto alto e basso.*

— *Messe en FA*, à trois ou quatre parties.

NEUKOMM (Sigismond). *Messe de requiem* à trois parties, en chœur.

PERNSTEINER (M.). *Sex missæ* à S. A. et B.

— *Missa brevis a canto alto e basso.*

— *Requiem* à soprano alto et basse.

WEBER (Godfroy). *Requiem pour trois voix d'homme et orchestre.*

2^o *Messes avec orchestre, à quatre voix et plus.*

ANDRÉ (Jean-Antoine), né à Offenbach le 6 octobre 1775. *Missa solennis*, opéra 43.

BACH (Jean-Sebastien). *Missa a 8 voci reali e 4 ripiene con accompagnamento di 2 orchestre* n. 1.

— *Missa a 4 voci* n. 1.

— *Missa quatuor vocibus* n. 2.

BEETHOVEN (Louis van). *Missa à 4 voci*, opéra 86.

— *Missa sollemnis*, opéra 123.

BONTEMPO. *Messe de requiem*.

BUHLER (François-Grégoire), né près de Scheidheim, le 12 avril 1760, mort à Ausbourg le 4 février 1824. *Sex Missæ*, opéra 1.

— *Missa sollemnis*, opéra 2.

— *Deux autres messes à quatre parties*.

— *Requiem in C*.

CHERUBINI. *Seconde Messe solennelle, ou Messe du sacre*.

— *Messe de requiem*.

— *Seconde messe de requiem pour voix d'hommes*.

DANZI (François), né à Manheim le 15 mai 1763, mort à Carlsruhe le 13 avril 1826. *Messe avec orchestre*.

DEDLER. *Quinque Missæ breves cum totidem offertoriis*.

DIABELLI (Antoine). *Sex Missæ breves cum totidem offertoriis stylo elegantiori ad modernum genium elaboratæ*.

DREYER. *Sex missæ breves ac rurales*.

— *Six rurales ac breves missæ pro defunctis seu requiem*.

DROBISCH (F.) Plusieurs messes sur paroles allemandes.

ELSNER (Joseph). *Missa quatuor vocibus*, n. 1 et 2.

— *Messe en FA à quatre voix*.

— *Messe en UT pour le couronnement de l'empereur de Russie*.

— *Requiem dedicatum manibus Alexandri primæ*.

EMMERIG (Joseph), né à Kemnath [(Bavière) en 1772. *Missa cum graduali et offertorio*. La synaulie, *ad libit*.

— *Missa de requiem*.

EYBLER (Joseph d'), né à Schwochut le 8 février 1704. *Messes* n^o 1 en mi bémol pour le couronnement de la reine de Hongrie; n^o 2 en ut de Sancto Mauritio; n^o 3 en ré de Sancto Leopoldo; n^o 4 en ut de Sancto Ludovico; n^o 5 en fa de Sancto Rudolpho; n^o 6 en fa de Sancto Rainero; n^o 7 en ut pour le couronnement de l'empereur Ferdinand.

— *Requiem en ut min.*

GOENSBACHER (Jean-Baptiste), né à Sterzing le 28 mai 1778. *Messe en si bémol*, op. 32.

— *Messe à quatre voix*, op. 41.

— *Deux requiem*, op. 15 et 38.

GOSSEC (Pierre-Joseph), né à Vergnies le 17 janvier 1733, mort à Passy le 16 février 1829. *Messe de requiem*.

GROLL. *Sex missæ brevissimæ cum totidem offertoriis.*

HAYDN (Joseph), né à Rohrau en 1732, mort à Vienne le 29 mai 1809. *Messe n° 1 en si bémol; n° 2 en ut; n° 3, messe solennelle dite impériale en ré mineur; n° 4 en si bémol; n° 5 en ut; n° 6 en si bémol; n° 7 en ut; n° 8 en si bémol.*

HAYDN (Jean-Michel), mort à Salzbourg le 8 août 1806. *Missa solemnis sub titulo Jubilæi.*

— *Requiem en si bémol.*

HUMMEL (Jean-Bernard). *Messes n° 1, en si bémol, op. 77; n° 2, op. 80; n° 3 en ré, op. 111.*

LOMELLI (Nicolas), né à Aversa en 1714, mort à Naples le 20 août 1774. *Messe solennelle à quatre voix.*

— *Missa pro defunctis.*

KOBRIKH. *Tres missæ solennes cum tribus offertoriis ad modos pastoritios, op. 25.*

— *Tres missæ breves de requiem, op. 29.*

— *Sex missæ breves cum sex offertoriis ad modernum genium elaboratæ, op. 30.*

— *Sex missæ breves, op. 33.*

— *Sex missæ breves, op. 35.*

— *Tres missæ breves de requiem, op. 37.*

KROMMER. *Missa, op. 108.*

LESUEUR (Jean-François), né à Ponthieu, près d'Amiens, le 15 février 1763, mort à Paris en octobre 1837. *Première messe solennelle. — Deuxième id.*

MARTINI (Joseph). *Messe solennelle.*

— *Messe de requiem.*

MOZART (Wolfgang-Amédée). *Messes à quatre voix, en si bémol, en fa, en ré, en sol en ut.*

— *Missa pro defunctis du requiem.*

On a souvent attribué à Mozart de la musique d'église qui ne paraît pas appartenir à ce grand homme.

NEUKOMM (Sigismond). *Missa pro defunctis.*

PERGOLESI (Jean-Baptiste). *Missa (Kyrie et Gloria).*

PREINDL (Joseph). *Messes, n° 1 en ut, op. 7. — N° 2 en mi, op. 8. — N° 3 en si bémol, op. 9. — N° 4 en ut, op. 10. — N° 6 en ut, op. 12.*

RIEDER (Ambroise). *Requiem, op. 39.*

— *Messe à quatre voix, op. 76.*

RIGHINI (Vincent). *Missa solemnis.*

SCHNEIDER (Fr.). *Missa, op. 55.*

SCHEIDER-MAYER. Messes n° 1, en *ré*, op. 18. — N° 2, en *sol*, op. 19. — N° 3, en *ut*, op. 20.

— *Missa solennis*, op. 27.

— Autres messes, op. 31–36.

— *Requiem*, op. 46. — Messe n° 13, op. 66. — Messe pastorale, op. 72.

SCHUBERT (Ferdinand). *Requiem*, op. 9. — Messe, op. 10.

SCHUBERT (Franz). Messe, op. 48.

SCHNABEL (J.). Messes en *mi*, en *la*, en *fa*.

— Messe solennelle. — Messe carésimale.

SEYFRIED. Messes n° 1, en *ut*. — N° 2, en *si bémol*. — N° 3, en *mi*. — N° 4, en *ut*.

SEYLER. *Missa solennis* en *ut*.

SPOHR. Messe à cinq parties, solo et chœur.

STADLER (Maximilien). Messe en *sol*, n° 1.

STOCKAUSEN. Messe à quatre voix, avec deux harpes et quatre cors.

VOGLER (George). *Missa solennis*, n° 1. — *Missa pastorale*, n° 2. — *Missa pro defunctis*.

WEBER (Godfroy). Messe n° 1, op. 27. — N° 2, op. 28. — N° 3, op. 33.

§ II. *Psaumes*.

ANGEBERT. *Vesperæ solemnes pro choris tam civilibus quam ruralibus*, op. 2.

BACH (Charles-Philippe-Emmanuel). *Magnificat*.

BACH (Jean Sébastien). *Magnificat* à cinq voix et orchestre.

BULHAR (François-Grégoire). *Psaumes vespéraux*.

DANZI (François). *Psaume* 128.

DURANTE (François). *Litanies*. — *Magnificat*.

EMMERIG (Joseph). *Psaumes vespéraux*.

FESCA (Frédéric-Ernest), né à Magdebourg le 17 février 1786, mort le 24 mai 1826. Divers psaumes sur paroles allemandes.

HANHS (G.-J.-J.) *Officium vespertinum tum rurale tum civile exhibens tres vespas*, op. 7.

KOBRIK. 72 *Psalmi brevissimi*, op. 32.

STADLER (Maximilien). *Psaumes de vêpres*.

§ III. *Motets.*

AIBLINGER (Joseph-Gaspar), né dans la Haute-Bavière vers 1775. *Motets pour offertoire.*

Un de ces offertoires, *Deus noster Deus*, est à huit voix.

ANDRÉ (Jean-Antoine). *Te Deum*, op. 60.

APELL (David). Divers *Motets*, un *Te Deum*.

BACH (Jean-Sébastien). *Kirchenmusik zu 4 singst.* C'est un recueil de diverses prières mises en musique, à quatre parties.

BASILI, né à Lorette en 1766. Divers *Motets*.

BENELLI (Antoine-Pellevin), né à Forlì le 5 septembre 1771. Divers *Motets* et un *Stabat*.

BERGT (Chrétien-Dicudonné-Auguste), né à OEberan le 17 juin 1772. Divers *Motets*, *Hymnes*, *Te Deum*, etc.

BLAHACK (J.). *Offertoires.*

BORGHI (Jean-Baptiste), né à Orviéto vers 1740. *Litanies de la sainte Vierge.*

BOCCHERINI (Louis), né à Lucques le 14 janvier 1740, mort dans la misère à Madrid, en 1806.

BULHER (François-Grégoire). Divers *Motets*, *Te Deum*, *Offertoires*, *Graduels*, etc.

CHERUBINI. Divers *Motets*.

CZERNY (Charles). *Graduels*. — *Offertoires.*

DIABELLI. Plusieurs *Offertoires*.

ELSNERR. *Offertoires*. — *Hymnes*. — *Graduels*.

EYBLER. *Graduels et Offertoires*.

FAITELLI. Douze *Offertoires*.

GLUCK (Christophe). *De Profundis*.

GRUBER. *Motets à la sainte Vierge*. — *Stabat*.

HOESER. *Motets*. — *Miserere*, etc.

HAUBER. *Cantus ecclesiasticus hebdomadæ sanctæ*.

HAYDN (Joseph). *Graduels*. — *Offertoires*. — *Te Deum*, *Stabat*.

HAYDN (Jean-Michel). *Graduels*. — *Offertoires*. — *Litanies*.

HUMMEL (J.-N.). *Offertoires*.

IOMELLI (Nicolas). *Offertoires*. — *Hymnes*.

KOBRIICH. *Motets divers*. — *Litanies*, etc.

LESUEUR (Jean-François). Plusieurs *Motets de grande dimension*, que l'auteur a mal à propos appelés *Oratorios*.

MOZART (Wolfgang-Amédée), né à Salzbourg le 27 jan-

vier 1756, mort le 5 septembre 1792. *Motets. — Offertoires. — Te Deum. — De Profundis.*

MULLER. *Graduels. — Motets, etc.*

NEUKOMM (Sigismond). *Motets. — Miserere. — Te Deum. — Stabat.*

OHNEWALD. *Anticennes. — Motets. — Hymnes. — Te Deum.*

PREINDL (Joseph). *Motets. — Graduels. — Offertoires. — Te Deum. — Lamentations.*

RIEDER (A.). *Graduels. — Offertoires.*

RIECK. *Motets et chants religieux, avec accompagnement d'orgue.*

ROMBERG (A.). *Motets. — Te Deum.*

SCHIEDERMAYER. *Graduels. — Offertoires. — Litanies. — Te Deum.*

SCHNABEL. *Motets. — Hymnes. — Offertoires.*

SCHUBERT (Ferdinand). *Motets.*

SCHUBERT (François). *Anticennes.*

SEYFRIED. *Graduels. — Offertoires, etc.*

STADLER (Maximilien). *Motets. — Miserere. — Graduels. — Offertoires.*

VALOTTI. *Répons pour la semaine sainte.*

VOGLER. *Motets. — Hymnes. — Offertoires. — Te Deum.*

WANHAL. *Hymnes. — Offertoires.*

WEIGL (G.-B.). *Litanies.*

[Dans toutes les pièces de musique que nous venons d'indiquer brièvement, il s'en trouve plusieurs qui ont été réduites avec accompagnement d'orgue; nous aurions voulu pouvoir les indiquer par quelques signes particuliers; mais il ne nous était pas possible de le faire d'une manière positive, et nous n'avons pas voulu nous risquer à donner des renseignements susceptibles de tromper ceux qui auraient cherché à se procurer les pièces enregistrées dans nos listes.]

Article IV. — *Musique des églises non catholiques.*

§ I^{er}. *Religion grecque.*

[La liturgie de l'église grecque n'admet aucun instrument, et si dans les chapelles de l'empereur de Russie et de quelques nobles la musique moderne s'est introduite, ce n'est que par tolérance. Les pièces chantées se retiennent le plus ordinairement et se transmettent par tradition, mais il en existe un assez grand nombre de recueils copiés avec grand

soin habituellement sur vélin. Un seul recueil de ce genre a été publié.]

ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ (Πετρος), né dans le Péloponèse. Δοξαστικά του ενιαυτου των δεσποτικών και θεωμητορικών εορκων, και των εορξαζομενων αγίων. Εν Παρισίαις; εκ της τυπογραφιας Ριγνίου. 1821, τόμος πρώτος, in 8 de n° et 367 pages.

Ce recueil a été imprimé en caractères mobiles fondus express par M. Léger-Didot. L'entreprise de publier ainsi les pièces de chant grec composées par Pierre Lampadarius, et écrites selon la nouvelle méthode qui a fixé d'une manière positive les signes dont les Grecs modernes se servent pour représenter les sons, a été faite par un Israélite de Constantinople. On a employé pour texte de cette édition un manuscrit dans lequel Grégoire Lampadarius, musicien grec, descendant de Pierre, avait substitué les notes fixes et déterminées aux notes arbitraires des temps plus anciens. L'éditeur avait amené pour exécuter le travail de la composition typographique un jeune chantre grec de Constantinople, nommé Anastase Thamyris, qui se fixa définitivement à Paris, et y mourut au commencement de 1828.

L'ouvrage devait avoir deux volumes. L'impression du second fut arrêtée par suite de la révolution grecque, qui détermina l'entrepreneur de l'édition à retourner à Constantinople : il avait emporté les caractères; mais j'ignore s'il a donné le second volume, soit dans la capitale de la Turquie, soit ailleurs.

Quoi qu'il en soit, le volume non publié devait contenir l'office de la quinzaine de Pâque. Le volume existant contient, comme l'indique le titre donné ci-dessus, des chants employés dans le cours de l'année pour les fêtes de Dieu, de la Vierge et des saints chômés. L'ouvrage est précédé d'une préface en grec moderne par Anastase Thamyris.

Comme il n'est pas sans intérêt pour ceux qui s'occupent de musique sacrée de savoir quels sont les fêtes pour lesquelles la religion grecque a des chants spéciaux, nous allons en donner la liste en partant du mois de septembre, commencement de l'année ecclésiastique des Grecs.

SEPTEMBRE.

- 1^{re} Commencement de l'année, fête de Simon Stylite.
6. Fête du saint prophète Zacharie.
8. — de la naissance de la mère de Dieu. (La nativité de la Vierge.)
9. — des saints et justes, parents de Dieu, Joakim et Anne.
13. Dédicace de l'église d'Anastase.

- 14. L'exaltation de la Croix.
- 19. Fête de sainte Euphémie.
- 23. La Conception du Précurseur.
- 29. Fête de Jean le théologien.

OCTOBRE.

- 29. Fête de saint Démétrius, myroblyte.

NOVEMBRE.

- 7. La réunion du général (Ἀρχιστρατηγός) Michel et des autres puissances incorporelles.
- 13. Fête de saint Jean Chrysostôme.
- 21. L'entrée de la mère de Dieu au temple. (La présentation de la Vierge.)
- 25. Fête de sainte Aicaterine.
- 30. — du saint apôtre André le protoclet (premier appelé).

DÉCEMBRE.

- 4. Fête de sainte Barbe.
- 5. — de notre saint Père Sabba.
- 6. — de saint Nicolas le thaumaturge, évêque de Myrrhe en Lycie.
- 9. La Conception de sainte Anne.
- 12. Fête de saint Spyridon (ou Spiridion).
 - Solennité des saints premiers pères.
 - Solennité avant la naissance du Christ.
- 20. Fête du saint prêtre martyr, Ignace.
- 24. La station, (la vigile) de la naissance du Christ.
- 25. La naissance du Christ.
- 26. L'assemblée de la cène de la mère de Dieu.
 - Solennité d'après la naissance du Christ.
- 27. Fête du saint premier martyr et archidiacre Étienne.

JANVIER.

- 1. La circoncision de notre Seigneur et saint Basile le Grand.
- 5. La station, (vigile) de la Théophanie (Epiphanie).
- 6. La sainte Théophanie.
- 7. Fête du saint précurseur et baptiseur Jean.
- 17. — de notre salut père, Antoine le Grand.
- 18. — De nos saints pères Athanase et Cyrille.
- 20. — De saint Euthume le Grand.
- 25. — De notre saint père, Grégoire le théologien.

27. La vision de saint Jean Chrysostôme.

30. Fête des trois Hierarques , Basile le Grand , Grégoire le théologien et Jean Chrysostôme.

FÉVRIER.

2. La présentation de N. S. Jésus-Christ.

MARS.

25. L'heureuse annonciation de la mère de Dieu.

AVRIL.

23. Fête de saint George le triomphateur (Τροπαιοφόρος).

MAI.

21. Fête des saints , glorieux et grands souverains Constantin et Hélène.

JUIN.

24. La naissance de l'honoré précurseur.

29. Fête des saints apôtres Pierre et Paul.

JUILLET.

2. La visitation de la mère de Dieu.

20. Fête du saint prophète Élie le Thesbyte.

21. La mort de sainte Anne.

26. Fête de la sainte martyre Paraschée.

27. — du saint grand martyr et guérisseur (ιαματικός) Pantéléémon.

AOUT.

1. Le transport du saint bois de la croix (la Susception), et la fête des saints Machabées.

6. La métamorphose (transfiguration) de l'honoré Sauveur.

15. La mort de la mère de Dieu.

29. La décollation de l'honoré précurseur et baptiseur Jean.

Le calendrier ecclésiastique grec donne lieu à quelques remarques sur lesquelles nous ne nous arrêterons qu'un instant. D'abord c'est une particularité assez singulière que l'année commence au premier septembre; il y a certainement une raison pour cela , mais j'ignore quelle elle est. Chez aucun peuple ancien l'année vulgaire ne commençait au mois de septembre , en sorte que l'année ecclésiastique

grecque n'a de similitude qu'avec l'année républicaine des Français, laquelle commençait le 22 ou le 23 septembre.

Les fêtes grecques sont les mêmes et tombent aux mêmes jours, à peu de différence près, que les fêtes catholiques romaines, mais elles sont en bien plus petit nombre. Hors de l'ordinaire de l'office, les Grecs n'ont donc que peu de prières spéciales, et elles ne concernent que les fêtes de Jésus-Christ, de la Vierge, et de quelques saints des premiers siècles pour la plupart.

Quant à la manière dont se chante l'office dans les églises de la religion grecque, il offre peu de chose à observer : on se sert rarement de livres de musique en ce qui concerne l'ordinaire des prières ; ce n'est que pour les chants spéciaux que l'on emploie les livres du genre de celui dont nous avons donné le titre il y a un instant, et dans lesquels l'ordinaire ne se trouve point.

L'office dans l'église grecque est chanté tantôt par les ecclésiastiques eux-mêmes, tantôt par des laïcs. La principale dignité ecclésiastique qui ait rapport au chant, est celle de préchantre ou protopsalte ; ce dignitaire dirige le chant et les chanteurs ; ses fonctions consistent à commencer la psalmodie. Il se tient au milieu du chœur, assisté de deux *Δυμειστικοι*, qui le secondent de chaque côté, et de deux *primeciers*, c'est-à-dire qui chantent les premiers, enfin d'un *proxime*, qui détermine et donne le signal de la psalmodie : tels sont les chanteurs dignitaires de l'église grecque ; ils ont le pas sur les sous-diacres.

Le corps de l'office composé tant des parties chantées, que de celles qui se récitent, se nomme *Acolouthie*, *ακολουθια*.

Une particularité assez singulière du rite grec, c'est que l'acclamation *Alleluia* se chante pendant le carême et à l'office des morts, comme en tout autre temps. A ces époques même on répète l'*alleluia* plus fréquemment et l'on s'y arrête plus volontiers : cet hébraïsme est donc chez les Grecs plutôt un chant de tristesse, de componction, de dévotion et de résignation que de joie. Au reste, un passage de saint Jérôme prouve que dans les premiers siècles l'usage conservé par les Grecs était universellement suivi.

On nous pardonnera cette digression qui a pour objet une matière peu connue.

Nous terminerons cette note en remarquant que l'on a imprimé quelque part, à tort, selon nous, que le nom *Λαμπταδης* indiquait ici une dignité de l'église grecque, et que la composition des chants appartenait à Pierre le Lampadaire. La famille de ce musicien subsiste encore, ce qui me semble suffisant pour décider la question.

§ II. Religion réformée, luthériens, calvinistes.

[Nous avons parlé ailleurs des livres appelés *choralbücher* (1); on sait qu'ils servent pour l'usage des églises luthériennes de l'Allemagne, et consistent dans la réunion de quatre parties, faisant harmonie entre elles. L'une des quatre exécute la partie appelée le *plain-chant*, c'est-à-dire le chant original de la liturgie, celui qui se dit seul dans les églises où l'on n'a pas les moyens de l'exécuter avec harmonie. Il existe aussi des chorals dont toutes les parties sont composées expressément. Tous ces morceaux sont, comme nous venons de le dire, écrits à quatre parties. Il en existe aussi à trois et même à deux, mais en fort petit nombre. Nous allons donner une liste alphabétique des principaux compositeurs en ce genre, sans indiquer le titre précis des *choralbücher*, ce qui est inutile ici. Les paroles de ces livres sont en langue allemande, et contiennent des textes de psaumes ou autres passages de l'Ecriture sainte.]

APEL,	HOPPE,
BACH (A.-Wihllem),	KALLEMBACH,
BACH (Charles-Philippe- Emmanuel),	KOCH,
BACH (Jean-Sébastien),	KRAUSE.
BAUER,	MARX,
BOETTNER,	NOEGELI,
DOERING,	NAUE,
FISCHER,	NIEMEYER,
GLÆSER,	PREINDL,
GUHR,	RINK,
GROSHEIM,	SCHICHT,
HEINROTH,	SCHNEIDER (Fr.),
HERING,	UMBREIT,
HILLER,	WEIGL,
	WERNER.

Le livre choral de Umbreit a été reproduit en France par les soins de M. Choron, mais sans paroles; les planches en ont été détruites. C'est aussi M. Choron qui a fait graver à Paris les chorals de Schicht, avec les paroles de diverses hymnes de l'église catholique. Un seul livre choral, à plusieurs parties pour l'usage des protestants français, a été publié jusqu'à ce jour; il est dû à M. Bocquillon Wilhem, et l'on en fait usage à Paris dans l'église de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré.

(1) Livre VIII, seconde partie, tome III, page 207, et livre XI, troisième partie, tome II, page 59.

Article V. — *Pièces de musique religieuse en langue vulgaire : oratorios.*

[Les diverses pièces de musique religieuse en langue vulgaire, susceptibles d'être chantées dans les églises, peuvent être divisées avant tout en grande et petite musique. Les *oratorios* et *cantates* sacrées de grande dimension forment seuls la première classe. La seconde se compose des *cantiques* et autres petits morceaux. A ce dernier genre peuvent se rapporter les chants sur paroles morales, destinées principalement aux écoles. L'usage des oratorios ne s'est jamais établi en France. Il en a existé une innombrable quantité en Italie; mais, comme ils n'ont jamais été gravés, ils se perdent tous les jours. Les Allemands en possèdent un assez grand nombre; enfin il a suffi que l'Allemand Handel composât les siens sur paroles anglaises pour donner une renommée en ce genre aux peuples qui parlent cette langue.

La liste des ouvrages appelés *Cantiques* se trouvera mieux placée dans la bibliographie du style de chambre. Nous citerons alors un assez grand nombre de ceux qui ont été récemment publiés en France, où l'usage paraît devoir s'en étendre de plus en plus. L'Allemagne possède aussi un grand nombre de pièces gravées en ce genre.]

BACH (Charles-Philippe-Emmanuel). *Die Israeliten in der Wüste.*

BACH (Jean-Sébastien). *Grosse passionsmusik nach dem evangelium Johannis.*

— *Grosse passionsmusik nach dem evangelium Matthaus.*

Nous rattachons ces deux admirables ouvrages à la classe des oratorios, parce qu'ils s'en rapprochent quant à l'étendue et à la disposition générale.

BEETHOVEN (Louis van). *Christus am Oelberger.*

BERGT (Chrétien-Dieudonné-Auguste). *Christus durch Leiden verherrlicht.*

BERNER (Frédéric-Guillaume), né à Breslau le 16 mai 1780. Diverses *Cantates religieuses.*

GRAUN (Charles-Henry), né en 1701 dans la Saxe électorale, mort à Berlin le 8 août 1759. *Der tod Jesu.*

HANDEL (Georges-Frédéric), né à Halle le 24 février 1684, mort à Londres le 13 avril 1759. *Esther* — *Debora* — *Athalie* — *Les Israélites en Egypte* — *Saül* — *Le Messie* — *Samson* — *Balthasar* — *Suzanne* — *Joseph* — *Judas Machabée* — *Josué* — *Salomon* — *Jephté.*

Tous ces admirables ouvrages, que l'on peut donner comme

modèles du genre, ont été gravés en Angleterre, et c'est ici l'occasion de remarquer la vénération dont jouit dans ce pays la mémoire de Handel et le soin que l'on a mis à graver ses compositions avec une magnificence digne d'elles. Plusieurs de ces chefs-d'œuvre ont été traduits en allemand et gravés en Allemagne; quelques-uns aussi ont été traduits en italien et publiés à Paris; mais les planches n'en existent plus; on n'a conservé qu'une belle édition du *Messie*, dont la réduction avec piano a été faite par M. Gasse. On ne peut trop recommander la lecture des compositions de Handel. Mozart le regardait comme le plus grand musicien qui ait existé.

HAYDN (Joseph), né à Rohrau, sur les confins de l'Autriche et de la Hongrie, le 31 mars 1732, mort à Vienne le 29 mai 1809. *Les dernières paroles de Jésus-Christ sur la croix.* — *La Création du monde.* — *Les Saisons.*

LESUEUR (Jean-François). *Oratoire de Noël.* — *Oratoire du sacre de Charles X.* — *Débora.* — *La Passion.* — *Oratorio du Carême.* — *Ruth et Noémi.* — *Rachel.*

Ces deux ouvrages ne sont pas précisément des oratorios, mais des suites de motets sur paroles latines.

MOZART (Wolfange-Amédée). *Davidde pénitent*, cantate publiée en allemand et en italien.

SCHNEIDER (Fr.). *Die sündfluth.* — *Das Weltgericht.*

[En terminant la liste très-abrégée des œuvres de musique religieuses, nous croyons devoir indiquer aux personnes qui voudront se procurer des pièces de ce genre le magasin de M. Canaux, à Paris, boulevard Saint-Denis, n° 14. C'est un établissement spécial, et dans lequel on peut être assuré de trouver toute la musique sacrée publiée en France.]

CHAPITRE II.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Nous avons dans notre huitième livre exposé la division ordinaire du style de chambre; cette division ne peut être commodément appliquée à la Biographie des œuvres de musique, et la raison en est fort simple. Les compositions de chambre d'un genre élevé ont été abandonnées; l'on ne compose plus ni madrigaux, ni cantates; la musique de

chambre se réduit en ce qui concerne le chant à deux branches, savoir, 1^o les pièces fugitives, telles que romances, nocturnes, etc. ; 2^o la musique des opéras en vogue, réduite avec accompagnement de piano ou de guitare. Dans le cadre où nous sommes resserré, nous nous abstiendrons de parler de cette dernière classe d'œuvres de musique : on trouvera les titres des principaux opéras qui ont obtenu du succès dans le chapitre de la musique de théâtre, et tous ceux-là ont été réduits.

Nous donnerons en premier lieu une courte liste des principaux recueils de *Cantiques* et de compositions sur des sujets de *morale* ; ces morceaux se lient naturellement à la musique d'église, qui nous a occupé dans le chapitre précédent. Nous avions d'abord pensé à donner la liste des principaux auteurs de musique de chambre ; mais nous n'avons pas tardé à reconnaître que cela nous mènerait trop loin, et nous avons dû nous restreindre plus encore que lorsque nous avons recueilli les titres de la musique d'église. Nous nous sommes donc borné à indiquer quelques productions vraiment classiques et peu répandues.

C'est peut-être ici le lieu de placer une remarque assez importante. Avant ces derniers temps, l'usage de graver la musique n'existait en Italie que pour les planches d'exemples à insérer dans les traités et autres livres : on ne faisait que copier les *œuvres*, et, à un bien petit nombre d'exceptions près, c'est hors de l'Italie qu'ont été gravés quelques ouvrages des grands maîtres. C'est un bien grand et bien déplorable malheur qu'un nombre immense de beaux ouvrages ait été ainsi perdu et continue de s'anéantir tous les jours. Ce n'est que depuis que l'art a décliné en Italie que l'on a songé à faire graver à Naples et à Milan les principaux airs des pièces nouvelles et quelques autres productions. Ceci explique comment tant de grands noms, qui ont fait la gloire de la musique, ne brillent dans nos listes que par leur absence.

§ 1^{er}. *Musique religieuse et morale.*

1^{re} *Cantiques, Psaumes, etc.*

ARNAUD. *Divers cantiques à trois voix, avec orgue ou piano.*

AYBLINGER. *Dio verace, psaume 60, à quatre voix.*

BERGÈRE. *Quatre Chants sacrés, à une ou deux voix, avec piano ou orgue.*

CATRUFFO. *Inui a salmi.*

CHORON (Alexandre-Etienne). *Recueil de soixante-quatre Cantiques*, à trois voix , sans accompagnement.

Presque toujours à deux dessus et basse.

DUPUIS (Alphonse) *Semaine du mois de Marie*, cantiques à une , deux ou trois voix , avec orgue.

FALANDRY. *Plusieurs Cantiques*.

FOULON (Clovis), mort en 1831. *Chants religieux*, à trois voix.

JADIN. *Divers Cantiques*, solo et chœurs , avec piano ou orgue.

LA FAGE (Adrien de). *Cantiques religieux et morceau* , à trois et quatre voix . avec basse continue, *ad lib.*

LEGUILLON (l'abbé). *Le mois de Marie*.

MARCELLO (Benedetto). *Estro poetico-armonico sopra 50 salmi*.

Nous avons déjà cité cet ouvrage dans la Bibliographie des traités. On en a publié une belle édition à Paris il y a une quinzaine d'années ; malheureusement les planches ont été fondues. M. Choron a fait graver séparément les psaumes 2, 41 et 47.

MONPOU (Hippolyte). *Recueil de Cantiques*, à trois voix , avec orgue.

2° Chants sur poésies morales.

[Nous ne possédons qu'un très-petit nombre de pièces en ce genre , tandis que l'Allemagne est fort riche de ces sortes de compositions , ainsi que de toutes les autres ; il serait bien à désirer que l'on publiât quelques-uns de ces chants allemands avec des paroles françaises. Nous comprenons , par le terme de poésies morales , toutes celles qui peuvent , sans inconvénient , être remises dans les mains des enfants et des jeunes demoiselles.]

BEETHOVEN (Louis van). *Mélodies religieuses*.

CARULLI (Gustave). *Mélodies*, pour trois voix égales.

CHORON (Alexandre-Etienne). *Les Triomphes*.

— *Récréations lyriques*.

LA FAGE (Adrien de). *Cent chansons morales* , à deux voix.

NEUKOMM (Sigismond). *Hymne à la nuit*. — *Fragments des chœurs d'Athalie*.

NICOU-CHORON. *Les Prix*. — *Les Couronnes*. — *Poésies morales*, à trois voix. — *Romances*, etc.

POISSON. *Chants sacrés*.

PUGET (Mlle Loïsa). *Quantité de romances*.

Récitations vocales. Recueil de pièces à l'usage des institutions, parodiées sur la musique des plus célèbres compositeurs.

SCHUBERT. *Mélodies religieuses.*

URBAN (Chrétien). *Romances et chants religieux.*

WILHEM (Louis Bocquillon). *Chants religieux et chants moraux*, à trois et quatre voix égales.

Orphéon.

Répertoire de musique vocale, sans accompagnement, à l'usage des jeunes élèves et des adultes.

Ce recueil, fait avec beaucoup de soin, est à son quatrième volume.

§ II. *Musique de chambre des divers genres.*

[Ce genre de composition est, en quelque sorte, tout à fait local, et le plus souvent ne sort pas du pays qui l'a vu naître; pour les airs ainsi composés, la langue italienne est presque la seule qui ait le privilège de servir quelquefois à la composition dans les pays où on ne la parle pas. Les pièces fugitives dont se compose cette section tombent, en plusieurs cas, dans le domaine populaire; et toutes celles auxquelles pareille fortune arrive se distinguent ordinairement par quelques qualités particulières. On doit bien penser que nous ne donnerons pas un catalogue de ce qui a été écrit en ce genre. Nous avons d'abord songé à réunir les noms des principaux auteurs qui s'y sont illustrés, mais nous y avons renoncé pour plusieurs motifs: qu'il nous suffise de dire que plusieurs grands maîtres se sont exercés avec avantage dans les pièces fugitives; remarquons aussi qu'il existe beaucoup d'airs vraiment *nationaux*, dont les auteurs sont ignorés, et renouvelons l'expression de nos regrets de la non existence d'un recueil en ce genre (1). Les Anglais sont les seuls qui se soient occupés de recherches à cet égard; mais ces recherches se sont naturellement bornées à leur pays.

A ce genre se rapportent tous les airs plus développés que les pièces fugitives ordinaires, et dont le système de composition se rapproche plus ou moins de la musique dramatique. On doit ensuite y ajouter toute la musique de théâtre réduite, c'est-à-dire celle dont l'harmonie, fournie par l'or-

(1) Voyez ce que nous avons dit à ce sujet, livre VIII, seconde partie, tome III, page 217.

chestre, est arrangée de manière à ce que le piano, ou même la guitare, en représente l'ensemble avec plus ou moins d'exactitude. Il est à remarquer que, parmi la musique gravée de cette dernière classe, il s'en trouve grande quantité qui n'a jamais été publiée pour orchestre : cette circonstance s'expliquera dans le chapitre suivant.

Depuis l'époque où l'on a cessé de composer des madrigaux et des cantates (voyez seconde partie, tome III, page 208 et suivantes ce que nous avons dit à ce sujet), il n'y a plus eu, à proprement parler, de musique de chant autre que celle désignée ci-dessus, et qui se réduit, comme on vient de le voir, à des pièces fugitives de peu d'étendue, et à des morceaux de théâtre réduits : il faut cependant remarquer que l'Allemagne, dont les enfans sont essentiellement amis de l'harmonie, a produit un nombre immense de pièces, à plusieurs voix, destinées à être exécutées dans les sociétés particulières ; plusieurs sont intéressantes. La France s'est en général limitée à la romance, et grand nombre d'auteurs ont réussi en ce genre. Il faut convenir que la coupe et le système de la romance est éminemment convenable aux petites pièces de poésie française, et semble vraiment fait pour lui.

Lorsque l'Italie n'a plus été de force à comprendre les beautés sublimes de ses cantates et de ses madrigaux, elle s'est rabattue sur les duettini, les nocturnes, etc. Boniface Asioli est un de ceux qui a le mieux réussi en ce dernier genre. Ce qu'il y a de plus malheureux dans cet abandon des productions des grands maîtres de l'ancienne école, c'est qu'il n'en a été gravé qu'une très-petite partie. C'est à ces petits nombres de pièces gravées, dans lequel nous ne comprenons pas beaucoup d'anciennes cantates françaises, que se limitera notre liste de musique de chambre, qu'il nous eût été facile d'étendre au-delà même de la dimension d'un de nos volumes.]

PORPORA (Nicolas), né à Naples, en 1687, mort dans la même ville, en 1767. *XII Cantate a voce sola con basso continuo.*

Les six premières cantates sont pour soprano, les six autres sont pour alto. C'est à M. Choron que l'on en doit la publication en France ; elles avaient été déjà gravées en Angleterre, vers la fin du siècle dernier.

CLARI (l'abbé Charles-Jean-Baptiste-Marie), né à Pise, en 1669. *Duetti e terzetti.* Paris, 1823.

Ces admirables et inimitables morceaux étaient composés avec basse continue ; l'édition de 1823 est avec un accompagnement de piano, écrit par M. Mirecki avec beaucoup de

soin. Cette édition avait été gravée aux frais de M. Carli, qui fut pendant longtemps l'un des premiers marchands de musique de la capitale. Il publia la première édition de Clari presque en même temps que celles des psaumes de Benedetto Marcello, des duos de Durante, et des vocalises de Danzi. A sa mort, les planches de ces éditions furent fondues, en sorte que les exemplaires sont aujourd'hui d'un prix extrêmement élevé.

DURANTE (François), né à Naples, en 1693, mort en la même ville, en 1755. *trei duetti*.

Edition publiée par Carli (voyez l'article précédent). Les duos de Durante ont cela de particulier, que les motifs en sont pris dans les cantates de son maître, célèbre chef de l'école napolitaine, Alexandre Scarlatti.

Manuel de chant classique contenant un choix de pièces de chant à une ou plusieurs voix, avec ou sans basse continue de divers genres, tels que cantates, ricercari ou madrigaux, etc., et autres pièces de musique classique, proprement dite, recueillies et mises en ordre par M. Choron.

Voici le contenu de ce recueil :

PORPORA. *D'amore il primo dardo et Nel mio sonno*, cantates pour ténor ou soprano.

— *Veggio la selva et Destatevi*, cantates pour basse ou contralto.

ASTORGA (Emmanuel), né en Sicile vers la fin du dix-septième siècle. *Clorinda s'io t'amai et Palpitar già sento il core*, cantates pour soprano.

CLARI. *Cantando un di*, duetto à deux sopranes ; *Fuoco a la chioma bionda*, à soprano et contralto ; *Dov'è quell'usignole et Quando tramonta il sole*, à soprano et ténor ; *Addio campagne amene et Si lodi pure amore*, pour deux sopranes et ténor ; *E ver che Dori è bella*, pour soprano, alto et basse ; *Piango sospiro*, pour deux sopranes et contralto ; *Al vago laccio*, pour soprano, alto et ténor ; *Bella sorte d'un fiore*, pour soprano, ténor et basse ; *Quant'è soave amore*, pour deux sopranes et basse.

Le duo *Quando tramonta il sole* est reproduit dans les exemples du livre VIII.

HANDEL. *Che vai pensando*, duo pour soprano et basse.

STEFFANI (Augustin), né à Castelfranco en 1650, mort à Hanovre, âgé de quatre-vingts ans. *Placidissime catene*, duo pour soprano et contralto.

LOTTE (Antoine), né dans la république de Venise, florissait au commencement du dix-huitième siècle. *Tanto e ver che nel verno*, trio pour contralto, soprano et basse.

MARCELLO. *Qual anelante*, salmo XLI, à deux voix égales.

— *Questa ch' al ciel*, salmo XLVII, à trois voix, soprano, ténor et basse.

— *Donde cotanto fremito*, à deux voix, contralto et basse.

PALESTRINA. *Alla riva del Tebro*, ricercaro à quatre voix, accompagnement.

Ce beau morceau est reproduit dans les exemples du livre huitième du *Manuel* (1).

MARENZIO (Luc), florissait au commencement du dix-septième siècle. *Ahi dispietata, Ma per me lasso, Zeffiro torna, Vezzosi' augelli*.

Tous ces morceaux sont écrits pour les quatre voix ordinaires de soprano, alto, ténor et basse, sans basse continue.

SCARLATTI (Alexandre), né à Naples en 1650, mort dans la même ville le 24 octobre 1725. *Cor mio deh non languire*, à cinq voix, quatre soprani et alto, sans accompagnement.

On retrouve ce beau morceau dans les exemples du huitième livre.

CARISSIMI. *Nominativo, hic, hac, hoc*, à quatre voix, avec basse continue.

C'est par erreur que M. Choron attribue à Carissimi cette facétie musicale dans laquelle le pronom démonstratif *hic, hac, hoc* se trouve décliné dans tous ses genres, nombres et cas : elle est de Dominique Mazzocchi, et c'est sous le nom de celui-ci que le morceau a été publié pour la première fois en 1643.

JANNEQUIN ou **JENNEQUIN** (Clément), cité par ses contemporains sous le nom de **CLEMENS NON PAPA**, florissait vers la fin du quinzième siècle. *La Bataille de Marignan* et les *Cris de Paris sous François Ier*, anciennes chansons françaises, pour quatre voix ordinaires, sans accompagnement.

LA ROSÉE (Cyprien de). *En nos adieux, dames, séchez vos pleurs*, chant sur le départ de la duchesse d'Angoulême, à quatre voix.

Tous les morceaux de ce recueil que nous n'avons pas désignés comme étant sans accompagnement portent une basse continue.

(1) Voyez à ce sujet nos remarques, seconde partie, tome III, page 210.

CHAPITRE III.

MUSIQUE DE THEATRE.

La musique de théâtre n'admet pas , à beaucoup près , un aussi grand nombre de divisions et subdivisions que la musique d'église. En Italie, la division ne se tire que du genre de conception du poëme ou *libretto*, qui est bouffon, sérieux, ou demi-sérieux. En France, on établit une autre destination, tirée du système de composition , selon que la musique s'étend à quelques parties du poëme ou à toutes ses parties. Ce dernier s'appelle , en général , grand opéra , et l'autre opéra comique. Nous avons traité de toutes ces matières dans notre huitième livre , seconde partie , tome III , pages 225 et suivantes. Dans le catalogue d'ouvrages que nous allons donner , nous ne nous attacherons pas à ces divisions , ou du moins nous n'en tiendrons compte que secondairement , d'abord en raison de la diversité d'usages chez les Français et les Italiens , et ensuite parce que l'ordre alphabétique des auteurs nous a paru offrir des avantages réels ; à chaque article nous indiquons , autant qu'il nous est possible , le genre auquel il appartient. En ce qui concerne les opéras français , les renseignements peuvent être regardés comme exacts ; ils étaient , du reste , faciles à donner.

Comme nous n'avons dû faire entrer dans notre liste que les ouvrages connus , et qui ont obtenu du succès , et qui , par conséquent , ont été publiés , non-seulement en partition ou parties séparées , mais aussi , pour la plupart , avec accompagnement de piano et même de guitare , ladite liste servira également à ces fins. Nous indiquerons , autant que possible , ceux des ouvrages dont la grande partition n'a jamais été gravée , et qui existent avec accompagnement de piano.

Ici se présente encore une remarque , déjà faite , en ce qui concerne les articles précédents : elle est relative à la petite quantité d'auteurs italiens , dont les ouvrages ont été gravés : nous avons déjà dit que ce n'est que depuis peu de temps que l'on a pris en Italie l'usage de graver la musique pratique.

Nous devons avertir aussi que nous avons cru inutile de faire entrer dans la liste les ouvrages des anciens maîtres français , tels que Lulli , Campra , Destouches , Rameau , etc. , dont tous les ouvrages ont été gravés dans leur temps. Gluck

et Grétry sont à peu près les plus anciens compositeurs auxquels nous soyons remontés.

AUBER (Daniel-François-Esprit), né à Caen le 29 janvier 1748. Opéras comiques : *La Bergère chatelaine*. — *Emma ou la Promesse imprudente*. — *Leicester*. — *La Neige*. — *Le Concert à la cour*. — *Léocadie*. — *Le Maçon*. — *Fiorélla*. — *La Fiancée*. — *Fra Diavolo*. — *Le Domino noir*.

Opéras : *La Muette de Portici*. — *Le Philtre*. — *Le Dieu et la Bayadère*. — *Le Serment*. — *Gustave III*.

ADAM (Adolphe-Charles), né à Paris en 1803. *Le proscrit*. — *Le Chalet*, opéras comiques.

BATTON (Désiré-Alexandre), né à Paris le 2 janvier 1797. *La Fenêtre secrète*. — *Le Remplaçant*, opéras comiques.

BEETHOVEN (Louis Van). *Fidelio*. — Plusieurs scènes détachées.

BELLINI (Vincent). né à Catania le 3 novembre 1802, mort à Puteaux, près Paris, le 24 septembre 1835. *Bianco e Gernundo*. — *Il Pirata*. — *La Straniera*. — *I Capulet*. — *La Sonnambula*. — *Norma*. — *I Puritani di Scozzia*.

Ces ouvrages n'ont été gravés qu'avec accompagnement de pianos. Ils sont tous du genre sérieux.

BENOIST (François), né à Nantes le 10 septembre 1795. *Léonore et Félix*, opéra comique.

BERTON (Henri-Montan), né à Paris le 17 septembre 1767. Opéras comiques : *Aline, reine de Golconde*. — *Le Charme de la voix*. — *Le Concert interrompu*. — *Le Délire*. — *Le grand Deuil*. — *Françoise de Foix*. — *Les Maris garçons*. — *Montano et Stéphanie*. — *Les Deux Mousquetaires*. — *Ninon chez madame de Sévigné*. — *Roger de Sicile*. — *La Romance*. — *Le Vaisseau amiral*. — *Valentin*.

Opéra : *Virginie*.

BLANGINI (Joseph-Marie-Félix), né à Turin le 8 novembre 1781. *Nephtali ou les Ammonites*, opéra.

BLASIUS (Mathieu-Frédéric), né à Lauterbourg, département du Bas-Rhin, le 23 avril 1758. *L'Amour ermite*, opéra comique.

BLUM (Charles), né à Berlin en 1788. *Zoraïde ou la Paix de Grenade*.

BOCHSA (Robert-Nicolas-Charles), né à Montmédi (Meuse) le 9 août 1789. *Les Héritiers Michaut*. — *La Lettre de change*. — *Le Roi et la Ligue*, opéras comiques.

BOIELDIEU (François-Adrien), né à Rouen le 15 décembre 1775, mort à Grosbois le 8 octobre 1834. *La Famille suisse*. — *La Fête du Village voisin*. — *Le Calife de Bagdad*. — *Jean de Paris*. — *La jeune Femme colère*. — *Béniowski*. —

Ma tante Aurore. — *Rien de trop.* — *Le Nouveau Seigneur de village.* — *Le Petit Chaperon rouge.* — *Les Voitures versées.* — *Zoraïme et Zulnare.* — *La Dame blanche.* — *Les deux Nuits.*

Boïeldieu a composé tous ces ouvrages pour le théâtre de l'Opéra-Comique, ou du moins ils ont tous été représentés sur ce théâtre, car deux ou trois ont été écrits à Saint-Petersbourg pendant le séjour que fit Boïeldieu en Russie. C'est aussi pendant ce voyage qu'il écrivit la musique des chœurs d'Athalie, qui viennent d'être chantés pour la première fois au Théâtre-Français de Paris (le 30 mai 1838).

BRUNI (François), né à Coni (Piémont) le 2 février 1759, mort en 1823. *L'Auteur dans son ménage.* — *Claudine.* — *Le major Palmer.* — *Le Règne de douze heures.* — *La Rencontre en voyage.* — *Les Sabotiers*, opéras comiques.

CARAFÀ (Michel), né à Naples le 28 novembre 1785. *Jeanne d'Arc.* — *Le Solitaire.* — *Mazaniello.*

CATEL (Charles-Simon), né à Laigle en juin 1773, mort à Paris le 29 novembre 1830. *Sémiramis*, les *Bayadères*, opéras.

Les Artistes par occasion. — *L'Auberge de Bagnères.* — *Les Aubergistes de qualité.* — *L'Officier enlevé.* — *Wallace ou le Ménestrel écossais.* — *Zirphile et Fleur de Myrthe*, opéras comiques.

CATRUFO (Joseph), né à Naples en 1771. *La Bataille de Denain.* — *Félicie ou la Fille romanesque.* — *Le Procès*, opéras comiques.

CHAMPEIN (Stanislas), né à Marseille le 19 novembre 1753, mort à Paris le 19 septembre 1830. — *Les Dettes.* — *La Mélomanie*, opéras comiques.

CHERUBINI (Marie-Louis-Charles-Zanobi-Salvator), né à Florence le 8 septembre 1760. *Médée.* — *Anacréon ou l'Amour fugitif.* — *Elisa ou le Voyage aux glaciers du mont Saint-Bernard.* — *Ali-Baba.* Opéras.

Les Deux Journées. — *Lodoiska*, opéras comiques. — *L'Hôtellerie portugaise.* — *Faniska.* Ces deux derniers ouvrages n'existent plus qu'en fragments réduits pour le piano.

CIMAROSA (Dominique), né à Aversa, près Naples, en 1754, mort à Venise le 11 janvier 1801. *L'impresario in angustie.* — *L'Italiana in Londra.* — *Il matrimonio segreto*, opéras bouffes.

Gli Orazi ed i Curiazi, opéra sérieux.

On a, en outre, gravé plusieurs airs séparés d'autres pièces de cet admirable compositeur.

DALAYRAC (Nicolas), né à Muret en Languedoc le 13 juin 1753, mort à Paris le 27 novembre 1809. *Adèle et Dorsan.*

— *Adolphe et Clara*. — *Alexis ou l'Erreur d'un bon père*. — *L'Amant statue*. — *Ambroise, ou voilà ma Journée*. — *Azémi ou les Sauvages*. — *La Boucle de Cheveux*. — *Camille ou le Souterrain*. — *Catinat ou le Tableau*. — *La Dot*. — *La Famille américaine*. — *Fanchette*. — *Golistan*. — *Gulnare ou l'Esclave persanne*. — *Une Heure de mariage*. — *Koulouf*. — *La Leçon ou la Tasse de glace*. — *Léhémann ou la Tour de Neuseadt*. — *Léon ou le Château de Montenero*. — *Lina ou le Mystère*. — *Maison à vendre*. — *La Maison isolée ou le Vieillard des Vosges*. — *Marianne*. — *Nina ou la Folle par amour*. — *Le Pavillon de Fleurs*. — *Philippe et Georgette*. — *La Jeune Prude*. — *Raoul de Créqui*. — *Renaud d'Ast*. — *Sargines ou l'Elève de l'amour*. — *Les Deux petits Savoyards*. — *La Soirée orageuse*. — *Picaros et Diégo ou la folle Soirée*. — *Les Trois Sultanes*. — *Les Deux Tuteurs*, opéras comiques.

Le Pavillon de Fleurs fut d'abord représenté à l'Opéra sous le titre du *Pavillon du Calife*, puis arrangé pour l'Opéra-Comique. On a aussi imprimé les airs du dernier opéra de l'auteur, intitulé : *le Poète et le Musicien*.

DELLA MARIA ou LAMARIE (Dominique), né à Marseille vers 1764, mort à Paris en 1800. *L'Oncle valet*. — *L'Opéra-Comique*. — *Le Prisonnier*, opéras comiques.

DEZÈDE ou DEZAIDES, né vers 1740, mort en 1792, *Blaise et Babet*. — *La Cinquantaine*. — *Les Trois Fermiers*, opéras comiques.

DEVIIENNE (François), né à Joinville en 1759, mort à Charenton le 5 septembre 1803. *Les Visitandines*, opéra comique.

DONIZETTI (Gaetan), né à Bergame en 1797. *Anna Bolena*. — *Parisina*. — *Marino Faliero*, opéras sérieux gravés pour piano, et de plus quantité d'airs tirés des autres ouvrages de ce fécond compositeur.

DOURLIN (Victor), né à Dunkerque en 1779. *Le Frère Philippe*, opéra comique.

DUNI (Egide-Romuald), né à Matera (Deux-Siciles) le 9 février 1709, mort à Paris le 11 juin 1775. *Les deux Chasseurs et la Laitière*. — *La Clochette*. — *La fée Urgèle*. — *Mazet*. — *Le Milicien*. — *Les Moissonneurs*. — *Les Sabots*, opéras comiques.

FIORAVANTI (Valentin), né à Rome en 1767, mort à Capoue en 1837. *I Virtuosi ambulanti*, opéra bouffe.

GAIL (Madame Edme-Sophie Garre), née à Melun en 1776, morte à Paris le 24 juillet 1819. *Les deux Jaloux*. — *La Sérénade*, opéras comiques.

GLUCK (Christophe), né dans le Palatinat, selon l'opinion la plus probable, en 1712, mort à Vienne le 25 novembre 1787. *Alceste*. — *Orphée*. — *Pâris et Hélène*. — *Iphigénie en Aulide*. — *Iphigénie en Tauride*. — *Armide*. — *Echo et Narcisse*. — *Cythère assiégée*, opéras.

GRETRY (André-Ernest-Modeste), né à Liège le 11 février 1741, mort à Montmorency le 24 septembre 1813. *Le Huron*. — *Lucile*. — *Le Tableau parlant*. — *Sylvain*. — *Les deux Avars*. — *Zémire et Azor*. — *L'Ami de la maison*. — *La Fausse magie*. — *Le Jugement de Midas*. — *Les Evénements imprévus*. — *L'Amant jaloux*. — *L'Epreuve villageoise*. — *Richard-Cœur-de-Lion*. — *Le Comte d'Albert et sa suite*. — *Raoul, barbe bleue*. — *Guillaume Tell*. — *Eliska*, opéras comiques.

Céphale et Procris. — *Colinette à la cour*. — *La Caravane*. — *Panurge dans l'île des lanternes*, opéras.

HALEVY (Frumenthal). *Le Dilettante d'Avignon*. — *La Langue musicale*. — *L'Eclair*, opéras comiques.

La Juive. — *Guido et Ginevra*, opéras.

HEROLD (Ferdinand), né à Paris le 28 janvier 1781, mort dans la même ville le 19 janvier 1833. *Les Rosières*. — *La Clochette*. — *Le Premier venu*. — *Les Troqueurs*. — *Le Muletier*. — *Marie*. — *L'Illusion*. — *Emmeline*. — *Zampa*. — *La Médecine sans médecin*. — *Le Prê aux clercs*. — *Ludovic*, opéras comiques.

Lasthénie, opéra.

ISOUARD (Nicolas), né à Malte en 1775, mort à Paris en 1819. *Le Billet de loterie*. — *Cendrillon*. — *Les Confidences*. — *Cimarosa*. — *Le Déjeuner de garçons*. — *Le Français à Venise*. — *Jeannot et Colin*. — *L'Impromptu de campagne*. — *L'Intrigue aux fenêtres*. — *Joconde*. — *Un Jour à Paris*. — *Léonce ou le Fils adoptif*. — *Lulli et Quinault*. — *Le Magicien sans magie*. — *Les deux Maris*. — *Le Médecin turc*. — *Michel-Ange*. — *Les Rendez-vous bourgeois*. — *La Ruse inutile*. — *L'Une pour l'autre*, opéras comiques. — *La Lampe merveilleuse*, opéra.

KREUBÉ (Frédéric). — *Le Coq de village*. — *Edmond et Caroline*. — *Les Enfants de maître Pierre*. — *Le Forgeron de Bassora*. — *L'Officier et le paysan*, opéras comiques.

KREUTZER (Rodolphe), né à Versailles en 1767, mort en 1830. *Lodoiska*. — *Paul et Virginie*. — *Le Petit page*. — *Indis et aujourd'hui*, opéras comiques.

Aristippe. — *La Mort d'Abel*, opéras.

LEBRUN. *Marcellin*, opéra comique.

Le Rossignol, opéra.

LE MOYNE ou MOINE (Jean-Baptiste), né à Eymet (Dordogne) le 3 avril 1751, mort à Paris le 30 décembre 1796. *Phédre*. — *Néphthé*. — *Les Prétendus*, opéras.

LE SUEUR (Jean-François). *La Caverne*, opéra comique. *La Mort d'Adam*. — *Ossian ou les Bardes*. — *Paul et Virginie*. — *Télémaque*, opéras.

MARTINI (Jean-Paul-Egide), né le premier septembre 1741, à Freyssatt, dans le Palatinat. mort à Paris en 1814. *Henri IV ou la Bataille d'Ivry*, opéra comique. — *Sapho*, opéra.

MEHUL (Etienne-Henri), né à Givet (Ardennes), le 24 juin 1773, mort à Paris le 18 octobre 1817. *Ariodan*. — *Les Deux aveugles de Tolède*. — *Bion*. — *Euphrosine et Conradin*. — *Une Folie*. — *Gabrielle d'Estrées*. — *Hélène*. — *Joseph*. — *La Journée aux aventures*. — *L'Irato*. — *Mélidor*. — *Valentine de Milan*. — *Le Prince troubadour*. — *Le jeune Sage et le vieux Fou*. — *Stratonice*. — *Le Trésor supposé*. — *Uthal*, opéras comiques.

Horatius Cocles. — *Adrien*, opéras.

MENGAL (J.). *Une Nuit au château*, opéra comique.

MEREAUX (Jean-Nicolas Le Froid de), né à Paris en 1745, mort en 1797. *Alexandre aux Indes*, opéra.

MEYER-BERR (Jacques). *Margarita d'Angio*. — *Robert-le-Diable*. — *Les Huguenots*, opéras.

MONSIGNY (Pierre-Alexandre), né dans l'Artois en 1729, mort à Paris en 1813. *La Belle Arsène*. — *Le Déserteur*. — *Félix*. — *Rose et Colas*, opéras comiques.

MOZART (Wolfange-Amédée). *La Clemenza di Tito*. — *Idomeneo*, opéras sérieux.

Così fan tutte. — *Don Giovanni*. — *L'Enlèvement du sérail*. — *Le Norre di Figaro*. — *Il Flauto magico*, opéras bouffons.

Tous ces ouvrages existent avec paroles italiennes, françaises et allemandes.

ONSLOW (George), né à Clermont (Puy-de-Dôme). *L'Alcade de la Vega*. — *Le Colporteur*, opéras comiques.

PAER (Ferdinand), né à Parme en juillet 1774. *L'Agnese*. — *La Camilla*. — *La Griselda*, opéras.

Le Maître de chapelle, opéra comique.

PAISIELLO (Jean-Baptiste), né à Tarente le 9 mai 1741, mort à Naples en 1818. *Le Barbier de Séville*. — *L'infante de Zamora*. — *Le Marquis de Tulipano*. — *La Pazza per amore*. — *Il re Teodoro*. — *I Zingari in fiera*, opéras bouffons.

Proserpine, opéra.

PICCINNI (Nicolas), né à Ravi en 1728, mort à Passy le 7 mai 1800. *Atys*. — *Didon*. — *Iphigénie en Tauride*. — *Roland*, opéras.

Cigisbé, opéra comique.

PLANTADE. *Le Mari de circonstance*. — *Palma*. — *Zoé*, opéras comiques.

ROSSINI (Joachin), né à Pezare le 29 février 1792. *L'inganno felice*. — *il Barbiere di Siviglia*. — *La Gazza ladra*. — *La Donna del lago*. — *Le Comte Ory*, opéras bouffons.

Tancredi. — *Mosé*. — *Semiramide*. — *Le Siège de Corinthe*. — *Guillaume Tell*, opéras sérieux.

Nous n'avons indiqué qu'un petit nombre des ouvrages de ce fécond et illustre compositeur, qui, pour le malheur de l'art musical, a cessé d'écrire à l'âge de quarante ans, et a voulu se reposer après la composition de l'étonnante partition de *Guillaume Tell*. (Voyez livre XI, page 78 et suivantes de ce volume.)

ROUSSEAU (Jean-Jacques), né à Genève le 28 juin 1712, mort à Ermenonville le 2 juillet 1778. *Le Devin du village*, intermède.

SACCHINI (Antoine-Marie-Gaspard), né à Naples le 13 mai 1735, mort à Paris le 7 octobre 1786, *Chimène*. — *La Colonie*. — *Dardanus*. — *Evelina*. — *OEdipe à Colonne*. — *Renaud*, opéras.

SALIERI (Antoine), né à Legnano (Etat de Venise) le 29 août 1750, mort à Vienne en 1826. *Les Danaïdes*. — *Tartare*, opéras.

SARTI (Joseph), né à Faenza en 1730, mort à Saint-Petersbourg en 1802. *Giulio et Sabina*, opéra.

SPONTINI (Gaspar), né à Jesi le 14 novembre 1778. *La Vestale*. — *Fernand Cortez*. — *Olympie*, opéras.

Julie ou le Pot de fleurs. — *Milton*, opéras comiques.

VOGEL (Christophe), né à Nuremberg en 1756, mort à Paris le 28 juin 1788. *Demophon*, opéra.

WEBER (Charles-Marie de), né dans le Hostein en 1787, mort à Londres en 1826. *Freyhutz ou Robin des bois*. — *Eurianthe*. — *Oberon*, opéras.

WINTER, né à Munich en 1758. *Tamerlan*. — *Le Sacrifice interrompu*, opéras.

ZINGARELLI (Nicolas), né à Naples le 4 avril 1752, mort dans la même ville le 5 mai 1835. *Romeo et Giulietta*. — *Antigone*, opéras.

[Nous bornerons à cette liste d'opéras gravés en partition et réduites, soit pour le piano, soit pour d'autres instru-

ments, ce que nous avons à dire sur la bibliographie des œuvres de théâtre. Nous n'avons pas dû céder au désir que nous aurions eu d'indiquer au moins quelques opéras manuscrits dont l'étude serait d'une utilité immense, mais qui, malheureusement, ne peuvent se trouver sans d'assez grandes difficultés. Cette observation est surtout relative à un grand nombre d'excellents opéras italiens, qui, aujourd'hui, ne sont plus connus même de nom. L'on a gravé en France je ne sais combien de platitudes et de fadaïses, tandis que les plus beaux ouvrages de la grande et sublime école italienne n'ont point eu cet honneur; il en est résulté fort souvent que l'on s'est détourné de la bonne voie faute de la connaître, et que quantité de jeunes élèves, que leurs heureuses dispositions semblaient appeler à un brillant avenir, ont été arrêtés dès leurs premiers pas en une carrière dans laquelle ils étaient entrés par une porte détournée, et sans s'être, au préalable, mis en mesure d'en parcourir l'espace avec une allure convenable et une confiance méritée.

En général, l'on ne risque rien de recommander aux élèves d'étudier les maîtres de toutes les écoles, d'analyser avec soin leurs meilleurs ouvrages, et de se pénétrer des beautés que renferment ces créations du génie : mais en ce qui concerne le théâtre, nous leurs conseillerons toujours, malgré toutes les clameurs que cet avis est encore susceptible d'élever, nous leurs conseillerons d'imiter toujours les grands compositeurs de l'Italie, de prendre d'eux cette facilité de chant qui donne un si grand prix aux compositions vraiment belles, et a plus d'une fois valu du succès à des compositions d'ailleurs assez médiocres. Malheureusement il faudrait pour que les compositeurs français suivissent cet avis, que leurs études premières reçussent une toute autre direction que celle qui leur est donnée. C'est aux artistes, influents par leur mérite et leur position, à tout faire pour amener un état de choses si désirable.]

SECONDE DIVISION.

ŒUVRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE.

La distribution de la musique instrumentale en diverses classes offre peu de difficulté; elle se partage tout naturellement en raison des instruments auxquels elle est destinée,

et par suite de leur nombre et de leur association. En conséquence, nous parlerons d'abord des œuvres où tous les instruments, ou du moins ceux qui sont d'un usage habituel, sont de nature à former un ensemble convenable, c'est-à-dire de la *symphonie*. A cette première classe succède la *synaulie*, c'est-à-dire la réunion des instruments à vent, et par conséquent la musique militaire. La *syncordie*, ou réunion des seuls instruments à cordes, se rattache à la musique du principal d'entre eux, qui, comme on le sait, est le violon. Nous avons aussi consacré un article à la musique de danse pour orchestre. Nous aurions pu en donner également un aux ouvertures; mais nous avons pensé que la chose serait inutile, puisque, dans sa presque totalité, cette liste n'aurait été autre chose qu'un double emploi de celles que nous avons données il y a un instant, des opéras gravés qui ont obtenu le plus grand succès depuis près de cent ans. En conséquence, nous avons réuni au catalogue des symphonies quelques ouvertures. La musique destinée spécialement à chaque instrument se présente d'abord avec le cortège de l'orchestre, ensuite en société avec un ou plusieurs, qui partagent avec lui la primauté, et sont également accompagnés de l'orchestre, ce qu'on appelle *symphonie concertante*. Chaque instrument s'associe ensuite de manière à former une réunion de huit ou plus, de sept, de six, de cinq, de quatre, de trois, de deux instruments, et enfin il peut être entièrement seul. Nous suivons pour chacun ces diverses divisions; nous aurions pu les multiplier, et différencier chaque assemblage selon qu'il se fait par des instruments de même famille, de même nature, de même étendue, de même timbre, etc.; mais nous avons négligé ces subdivisions qui pourraient être utiles et même nécessaires pour un catalogue général, mais qui ne seraient que superflues et incommodes dans un choix tel que celui que nous offrons.

Nous avons dû construire nos listes de manière à ce qu'elles occupent le moins d'espace possible, et nous avons cherché avec soin à éviter toute répétition, ce qui n'était pas toujours très-facile; nous ne répondons même pas que quelque renvoi n'ait été oublié, et que d'autres erreurs en ce genre n'aient été commises. Voici, du reste, la règle qui nous a guidé :

Nous avons toujours placé chaque œuvre, ou du moins le nom de son auteur, à l'article de l'instrument nommé le premier. Ainsi veut-on trouver un quatuor pour *flûte, violon, alto et basse*, c'est à l'article *flûte* qu'il le faut chercher, et non à l'article *violon* ou à l'un des deux autres, où l'on

ne rencontrerait, en ce qui concerne ledit œuvre, autre chose qu'un renvoi à l'article *flûte*.

Nous avons dû nous restreindre vers la fin de ce livre, plus encore que dans le reste de l'ouvrage; c'est au point où nous en sommes, qu'il faut plus que jamais se renfermer dans le moins d'étendue possible.

CHAPITRE PREMIER.

SYMPHONIES.

Article I^{er}. — *Symphonies proprement dites.*

ANDRÉ (Jean). *Symphonies*, op. 4, 5, 6, 7, 11, 13, 25, 41.

BEETHOVEN (Louis de). *Symphonies* n. 1, op. 21, en *ut*. — N. 2, op. 36, en *ré*. — N. 3, *Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un grand' uomo*, op. 55, en *mi*. — N. 4, op. 60, en *si bémol*. — N. 5, op. 67, en *ut mineur*. — N. 6, *Symphonie pastorale*, en *fa*. — N. 7, op. 92, en *la*. — N. 8, op. 93, en *fa*. — N. 9, *Symphonie avec chœurs*.

Ces symphonies ont été réduites de plusieurs manières, et ont été publiées en parties séparées et en partition : on vient tout récemment de les arranger pour piano à quatre mains. On doit rapporter à la classe des symphonies de Beethoven son admirable *ouverture de Prométhée*, op. 43, en *ut*, puisque l'opéra dont ce morceau porte le titre n'a jamais existé.

DANZI (François). *Symphonies*, n. 1, 2, 3, et 4.

FESCA (Frédéric-Ernest). *Symphonies*, n. 1, en *mi*, op. 6. — N. 2, en *ré*, op. 10. — N. 3, en *ré*, op. 13.

GOSSEC (Pierre-Joseph). *Vingt-six Symphonies pour orchestre*.

GUENIN (Marie-Alexandre), né à Maubeuge le 20 février 1744, mort à Paris en 1819. *Quatorze Symphonies*.

GYROWETZ (Adalbert), né à Budweis en Bohême en 1755. *Vingt-six Symphonies*, op. 6, 8, 9, 13, 14, 18, 23, 33, 47.

HAYDN (Joseph). *Symphonies* au nombre de 118.

Toutes n'ont pas été gravées; mais les meilleures sont fort répandues; elles existent en partition, parties séparées, réductions, etc.

KROMMER (F.). *Symphonies*, n. 1, en *fa*, op. 12. — N. 2, en *ré*, op. 40. — N. 3, en *ré*, op. 42. — N. 4, en *ut mineur*, op. 102. — N. 5, en *mi*, op. 105.

KUFFNER. N. 1, en *ré*, op. 75. — N. 2, en *ut*, op. 76. — N. 3, en *fa*, op. 83. — N. 4, en *ut mineur*, op. 141. — N. 5, en *mi*, op. 142. — N. 6, en *si bémol*, op. 150. — N. 7, en *ré*, op. 164.

MEHUL (Etienne-Henri). *Symphonie*, n. 1, en *sol mineur*. — Id. N. 2, en *ré*.

MOZART (Wolfgang-Amédée). *Symphonie*, en *ré*, op. 7. — En *ré*, op. 22. — En *ré*, op. 25. — En *ut*, op. 34. — En *ut*, op. 38. — En *sol mineur*, op. 45. — En *ut*, op. 55. — En *mi*, op. 58. — En *ré*, op. 87. En *ré* op. 88.

NEUKOMM (Sigismond). Op. 19, en *re*. — Op. 57, en *mi*.

ONSLow (George). *Première Symphonie*, op. 41, en *la*. — *Deuxième*, op. 42, en *ré*.

PAER (Ferdinand). *Symphonie bacchante*.

PIXIS. *Symphonie*, op. 5, en *ré*.

PLEYEL (Ignace). *Symphonies*, op. 1, en *ut*. — Op. 12, 1^o en *ré*; 2^o en *mi*; 3^o en *si bémol*. — Op. 14, 1^o en *fa*; 2^o en *la*; 3^o en *fa mineur*. — *Trois Symphonies*, op. 27. — *Trois id.*, op. 29. — *Trois id.*, op. 30. — *Trois id.*, op. 33. — *Symphonie en ré*, op. 38. — *Id. en si bémol*, op. 52. — *Id. en ut*, op. 66. — *Id. en sol*, op. 68. — *Symphonie*, op. 75. — *Symphonies périodiques*, n. 1-29.

REICHA (Antoine). *Symphonies*, op. 41 et 42.

REICHA (Joseph). *Trois Symphonies*, op. 5.

RIES (Ferdinand). *Première Symphonie*, op. 23, en *ré*. — *Deuxième*, op. 80, en *ut mineur*. — *Troisième*, op. 90, en *mi*. — *Quatrième*, op. 110, en *fa*. — *Cinquième*, op. 112, en *ré mineur*. — *Sixième*, op. 148, en *ré*.

ROMBERG (A.). *Symphonie*, n. 1, op. 6, en *mi*. — N. 2, op. 22, en *ré*. — N. 3, op. 32, en *ut*. — N. 4, op. 52, en *ut*.

ROMBERG (Bernard). *Symphonie en ut mineur*, op. 23. — En *mi*, op. 28. — En *ut*, op. 53.

ROSETTI. *Trois Symphonies*, op. 13. — *Six Symphonies*.

SCHIEDERMAYER. N. 1, en *ré*, op. 8. — N. 2, en *sol*, op. 9.

SPOHR (Louis). *Première Symphonie*, op. 20, en *mi*. — *Deuxième id.*, op. 49, en *ré mineur*. — *Troisième id.* — *Quatrième id.*

STAMITZ (C.). *Six Symphonies*, op. 16.

STERKEL. *Six Symphonies*. — *Quatre Symphonies*, op. 7 et 11.

VOGLER. *Grande Symphonie en ut*.

WEBER (Charles-Marie de). *Première Symphonie en ut*.

WITT. *Symphonies*, n. 1-9.

WRANITZKY. *Symphonies*, op. 2, en ut. — *Trois id.*, op. 11. — *Trois id.*, op. 16. — *Autres Symphonies*, op. 19, 25, 31, 33, 35, 36, 37, 50, 51, 52.

Article II. — *Musique de danse pour orchestre.*

[La musique de danse se composait autrefois expressément, et l'on ne voyait pas, comme aujourd'hui, tous les airs nouveaux des opéras, souvent les moins dansants du monde, ainsi mis en œuvre hors de convenance et de propos. Cette manière ridicule, qui prouve en définitive la stérilité et le peu d'intelligence de notre époque, a commencé il y a environ cinquante ans, et depuis une vingtaine d'années les choses ont empiré à tel point, qu'à l'exception de quelques valse et de quelques *galots*, on n'écrit plus, hors des airs de ballets destinés au théâtre, aucune musique spécialement faite pour la danse : ce ne sont que de perpétuels *arrangements* souvent assez mal conçus et assez mal faits. Le ridicule a été jusqu'à ce point que l'on a traduit en contre-danses les romances les plus mélancoliques, et jusqu'à des morceaux de musique religieuse. Pour complément de l'étrange système que nous signalons, on a placé l'orgue, cet instrument si grave, si sublime, si hors de la ligne de tous les autres, au milieu de toute cette confusion. A la vérité, cette *nouveauté* a pris grande faveur, et des salles se sont ouvertes à Paris, dans lesquelles on exécute chaque soir des morceaux dont les principaux sont des contre-danses, et les réunions de cette espèce sont fort suivies. On pourrait pardonner à ces morceaux de n'être pas dansants, puisque personne ne danse aux réunions dont nous parlons ; mais ils se reproduisent dans les salons, et n'y remplissent plus aucun objet. Au reste, on aurait à donner une assez bonne excuse de cette absence totale d'airs dansants, c'est qu'on ne danse plus : on se promène de droite et de gauche, en avant, en arrière, on tourne les uns autour des autres ; on traîne les pieds en laissant pendre les bras ; on ne sait plus ce que c'est que la grâce des attitudes et l'agilité des jambes ; un danseur ou une danseuse qui auraient du talent et qui voudraient en donner des preuves, devraient, de nécessité, s'engager au théâtre, car avec les admirables idées du jour, il serait de fort mauvais ton de savoir réellement quelque

chose, et à cet égard la danse n'est pas plus épargnée que le reste. On ne danse donc plus ailleurs qu'au théâtre ; et si je trouve la musique de danse mauvaise, je dois convenir qu'elle convient du moins au système actuel : la musique dansante est devenue inutile, puisque l'on ne danse plus. A qui appartient la faute première ? Est-ce la danse qui a manqué à la musique ? est-ce la musique qui a manqué à la danse ? Je laisse à d'autres le soin de décider cette question.

On trouvera dans la liste suivante le nom de quelques auteurs de musique de danse. Leurs productions ont été réduites de différentes manières ; nous ne parlerons pas par la suite de ces réductions ; il suffira d'avoir signalé les noms des compositeurs primitifs, qui, par le fait, ne sont souvent eux-mêmes que des *arrangeurs* ; on pourra aisément trouver leurs ouvrages, dont les titres se ressemblent toujours, quant au fond et quant à la forme. Nous adopterons cette méthode pour la suite de l'indication des œuvres de musique, qui nous paraîtront les plus convenables à être étudiées ou consultées.]

ALDAY,
ANDRE,
BARTEL,
BAUDOIN,
BEDARD,
BOIELDIEU,
BOYNEBOURGK,
BREIDKOPF,
CONSTANTIN,
DEMAR,
DIABELLI,
EBERS,
— FAISTENBERGER,
FISCHER,
FOREMTH,
GERRICH,
GALLENBERG,
GELINECK,
GROHMANN,
GYROWETZ,
HANSEL,
HELD,
HERMILLY,
JULIEN,
KUFFNER,
KERN,

LANNER,
LEBERT,
LINDERMANN,
MERZ,
MEJO,
MEYER,
MICHEL,
MULLER,
MUSARD,
NAGEL,
NEITHARD,
PAMER,
PANNEUBERG,
PAYER,
PECHATSCHKE,
PENSEL,
PITZ,
POLT,
QUEISSER,
RIOTTE,
ROTHE,
ROY,
SALVINI,
SCHIEDERMAYER,
SCHMIDT,
SCHEIDER,

SCHWARTZ,
STEINER,
STOLZE,
STRAUSS,
TISCHER,
TOLBECQUE,
TUCH,

WALCH,
WELLER,
WENZEL,
WILDE,
WOZET,
ZIEGLER.

Article III. — *Synaulie ou harmonie militaire.*

[La musique des instruments à vents pourrait se diviser de différentes manières, d'abord en raison du nombre d'instruments dont elle se composerait ; ensuite selon les circonstances de son emploi, les compositions de ce genre pourront être exécutées en place ou en marchant. Ici ces divisions sont sans importance. L'idée des morceaux spécialement destinés à la synaulie représente naturellement une réunion nombreuse d'instruments, parmi lesquels plusieurs peuvent être doublés. Lorsque ces instruments sont supposés devoir essentiellement jouer seuls à seuls ; les morceaux qui leur sont destinés rentrent dans la classe des sextuors, septuors, etc. A l'égard du partage des pièces de synaulie en musique jouée en place et musique jouée en marchant, elle ne serait d'importance que dans un catalogue spécial de morceaux de ce genre.

Dans cet article, ainsi que dans le précédent, il y a infiniment de musique arrangée. Presque tous les opéras qui ont du succès se reproduisent sous cette forme, et c'est une des manières de les *arranger* qui entraîne le moins d'inconvénients.]

ALDAY,
AMON,
BACH (Pierre),
BEDARD,
BERGER,
BERR,
BISCH,
BLASIUS,
BOULLEY (Aubery du),
BOCHSA père,
BOCHSA (Charles),
BOUFFIL,
BROD,
BULH,
CAM,
CATEL,

CRÉMONT,
DESHAYES,
DESSARY,
EBERS,
FIEDLER,
FISCHER,
FLEURY,
FUCHS,
GAMBARO,
GEBAUER,
GOSSEC,
GYROWETZ,
HENSEL,
HINNEL,
HOFFNEISTER,
JADIN,

JAVALT,	NEUKOMM,
KLEITZ,	PRESSEIR,
KOZELUCH,	PUREBL,
KRAUSE,	RAMIN.
KREMPEL,	REICHD,
KROMMER,	RIGEL,
KUFFNER,	SCHOENENMANN,
LAFFILÉ,	SEIFER,
LEFEVRE,	SEIFF,
LEGRAND,	STARKE,
LOUIS,	STOESSEL,
MERZ,	TUCH,
MEYER,	WALCH,
MULLER,	WIDDER,
MENGAL,	ZIMMERMANN,
MILLINGUE,	ZWING.

CHAPITRE II.

MUSIQUE POUR INSTRUMENTS D'ARCHET.

Article I^{er}. — *Violon.*

§ I^{er}. *Concertos et airs variés avec orchestre.*

ALDAY jeune,	CRAMER,
ALDAY père,	CRÉMONT,
AUBER,	DAVAUX,
BAILLOT,	DUFRESNE,
BATTU,	DUPIERGE,
BEER,	ECK,
BEETHOVEN,	ELSNER,
BENESCH,	FIORILLO,
BERIOT,	FODOR,
BLASIUS,	FONTAINE,
BLUMENTHAL,	FROENZL,
BOCCHERINI,	GAVINIÈS,
BORHER (A.),	GIORGETTI,
BORCHI,	GRASSET,
BOUCHER,	GRUND,
CAMPAGNUOLI,	GUHR,
CHAPELLE,	HABENECK,
CLÉMENT,	HAMPELN,

HELLMESBERGER,	MULLER,
JANIEWICZ,	PECHATSCHEK,
JANSA,	PIELTAIR,
JARNOVICK,	PLEYFL,
KALLIWODA,	POLLEDRO,
KACZKOUSKI,	RODE, dix concertos, airs
KREUTZER (Rodolphe),	variés, etc.,
dix-neuf concertos.	ROUX (Al.),
KROMMER,	ROUX (Ant.),
KUFFNER,	ROMBERG (A.),
LAFONT,	ROMBERG (B.),
LIBON,	SCHALL,
LINDPAITNER,	SCHLOER,
LIPINSKI,	SPOLM,
MASSONEAU,	STAHL,
MATTHOEI,	STANITZ,
MAUCOURT,	STRAUSS,
MAUNER,	VIOTTI, vingt - neuf
MAYSER,	concertos,
MAZAS,	WOLDEMAR,
MESTRINO,	WRANITZKI.
MOLIQUE,	

§ II. *Symphonis concertantes.*

1^o *A deux violons.*

ALDAY,	MAURER,
BAILLOT,	MORALT,
BONNET,	PLEYEL,
CANNABICH,	REICHA,
DAVAUX,	SPOHR,
ECK,	STANITZ,
FIORILLO,	VIOTTI,
FROENZ,	WINTER,
HENNING,	
HOFFMANN,	HAMPELH (J.-C.), à quatre
JANSA,	violons.
KREUTZER,	MAURER, id.

2^o *Violon et alto.*

BLUMENTHAL,	PLEYEL,
MOZART,	SCHNEIDER.

3^e Violon et violoncelle.

BACH (J.-C.),
 BORHER,
 BRANDL,
 NICOLAI,
 MUNTZBERGER,
 REICHA,

PECHATZTECK,
 GOSSEC,
 HUS DESFORGES,
 KALLIWODA,
 ROMBERG.

4^e Deux violons et alto.

DAVAUX,

GYROWETZ.

5^e Deux violons et violoncelle.

DAVAUX,
 GOSSEC,

KREUTZER.

[Les instruments d'archet s'associent avec avantage en une infinité de manières aux instruments à vent, on en verra quelques exemples quand il sera question de la musique destinée à ces derniers. On possède quelques morceaux où le quatuor des instruments d'archet et un, deux, trois ou quatre instruments à vent se réunissent et forment, en quelque sorte, un petit orchestre dans le grand ; cette manière est intéressante, mais elle ne se traite que rarement peut-être à cause de la difficulté de réunir les exécutants convenables pour chaque partie solo. Nous devons observer en ce qui concerne la musique indiquée ci-dessus, que dans celle de violon et alto, la partie d'alto a souvent été disposée de manière à pouvoir être exécutée par un violoncelle.]

§ III. *Sextuors, septuors, etc.*

BEETHOVEN. *Op. 20. Septuor pour violon, alto, cor, clarinette, basson, violoncelle et contre-basse. — Sextuor pour deux violons, alto, violoncelle et deux cors. Op. 18.*

BLASIUS. Deux violons, deux altos, violoncelle et contre-basse.

BOCCHERINI. Deux violons, deux altos et deux violoncelles. — Deux violons, alto, cor et deux violoncelles. — Violon, alto, hautbois ou flûte, cor, basson et contre-basse.

DANZI. Violon ou hautbois, deux alto, deux cors et violoncelles ou contre-basse.

FUCHS. Violon, cor, clarinette, basson, alto et contre-basse.

HENNING. Deux violons, trois altos, et violoncelle.

KREUTZER. Violon, alto, clarinette, cor, basson et violoncelle.

LAFONT. Deux violons, alto, violoncelle et contre-basse.

MOZART. Deux violons, alto, violoncelle et deux cors. — *Deux sextuors*. Deux violons, deux cors, alto et violoncelle. — *Trois sextuors pour les mêmes*.

MENDELSONHN-BARTHOLDY. Quatre violons, deux altos, deux violoncelles.

PLEYEL. Deux violons, alto, violoncelle, deux cors et contre-basse. — Deux violons, deux altos, violoncelle et contre-basse.

REICHA. Deux violons, alto, violoncelle, hautbois ou flûte, clarinette, cor et basson.

ROLLA. Deux violons, deux altos et deux cors.

SPOHR. *Nonetto pour violon, alto, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contre-basse*. Op 22. — *Octuor pour violon, deux altos, violoncelle, clarinette, deux cors et contre-basse*. Op. 32. — *Double quatuor pour quatre violons, deux altos, deux violoncelles*. Op. 64.

WINTER. Violon, alto, violoncelle, flûte, clarinette, basson et deux cors. — Deux violons, deux cors, alto et basson. — Deux violons, deux cors, clarinette, alto et basson. — Deux violons, alto et basson, hautbois et deux cors.

§ IV. Quintettes.

[Les quintettes d'instruments d'archet se composent habituellement de deux manières : 1^o deux violons, deux altos et violoncelle ; 2^o deux violons, alto et deux violoncelles ; quelquefois la partie du second violoncelle est disposée de manière à pouvoir être jouée sur la contre-basse. Dans la liste qui suit, nous ne comprenons point les auteurs de petits morceaux à violon solo avec accompagnement de quatuor, nous n'entendons par quintette que ceux qui se rapprochent sinon par la sublimité et l'originalité des idées, du moins par les formes et la disposition générale de ces inimitables morceaux qui ont valu l'immortalité aux Mozart et aux Beethoven.]

AYMOR,
BEETHOVEN.
BOCCHERINI,
BOCCHERINI,
CATEL,

DANZI,
EICHHORN,
FESCA,
FIORILLO,
FISCHER,

GIORGETTI,	ROLLA,
CYROWETZ,	ROMBERG,
HOENSEL,	ROUX,
HAYDN (Michel),	ROUSSELOT,
HOFFMEISTER,	SCNEIDER,
HUS-DESFORGES,	SPOHR,
KREUTZER,	URHAN,
KROMMER,	WEBER,
MOZART,	WERNER,
ONSLow,	WINTER,
PLEYEL,	WOLLANK,
REICHA,	WRANITZKI.
RIES,	

[On sait que le célèbre Joseph Haydn n'a jamais écrit de quintettes, mais on a disposé ses symphonies de manière à être exécutées de cette manière. Tous les morceaux de Beethoven qui se comptent d'ordinaire comme quintetti n'ont pas toujours été ainsi composés; plusieurs sont tirés des œuvres de piano de l'auteur. On a publié en format in-8 quelques quintettes de Mozart et de Beethoven pour en faciliter la lecture; mais celui qui voudra qu'une telle étude lui soit réellement profitable, devra opérer lui-même la mise en partition, non d'après la partition même, mais d'après les parties séparées: ce travail qui demande de l'attention à l'avantage d'appeler sans cesse la pensée sur tous les détails du texte que l'on copie, en sorte que rien n'en échappe et que l'édifice ainsi reconstruit pièce à pièce laisse un souvenir durable et une semence féconde de bons principes, de grandes idées, de savantes et ingénieuses dispositions d'harmonie et de mélodie.]

§ V. *Quatuors.*

[Les quatuors d'instruments d'archet ne se composent habituellement que d'une seule manière, savoir: deux violons, alto et basse, et c'est ainsi que sont traités ceux des auteurs dont nous allons citer les noms. Il serait néanmoins très-possible d'écrire pour un seul violon, deux altos et violoncelle, ou bien pour violon, alto et deux violoncelles; cela même doit avoir été tenté plusieurs fois. On a aussi proposé l'introduction d'un nouveau membre dans la famille des instruments d'archet; cet instrument aurait tenu le milieu entre l'alto et le violoncelle, comme taille de violon, ce qui aurait été beaucoup plus régulier; dans le quintette on eût alors naturellement écrit deux parties de violon. Cette innovation n'a point eu de succès.

Les principaux quatuors d'Haydn, de Mozart, et de Beethoven, ont été publiés en partition in-8°.

AIMON,
 ALDAY aîné,
 ALBRECHTSBERGER *,
 BACH *,
 BACHMANN ,
 BAILLOT **,
 BEETHOVEN*,
 BENINCORI ,
 BLASIUS ,
 BOCCHERINI **,
 BORHER * w,
 BRANDL ,
 BREE ,
 BRUNI **,
 CALL ,
 CAINBINI **,
 CREMONT ,
 DANZI ,
 DAVAUx ,
 DISTLER ,
 DOTZAUER *,
 EBELL ,
 ELSNER ,
 FESCA ,
 FIORILLO * w,
 FODOR ,
 FRANTZL * w,
 GIORGETTI *,
 GNECCO ,
 GRIL ,
 GUENIN ,
 GYROWETZ ,
 HALM ,
 HENSEL * w,
 HAUPTMANN ,
 HAYDN **,
 HILLER ,
 HOFFMEISTER * w,
 HUMMEL * w.
 JANSa **,
 JARNOVICK ,
 KAMMEL * w,
 KOERNER ,
 KREUTZER * w,
 KROMMER *,
 KUFFNER ,
 LANNER ,

MARTINI ,
 MAUCOURT **,
 MAURER ,
 MAYSEDER *,
 MAZAS * w,
 MEUDELSONN Bartholdy ,
 MESSEMAECKERS ,
 MOZART **,
 MULLER ,
 MUSSINI ,
 NEUBAUER * w,
 NISLE * w,
 ONSLOW ,
 OSSAUS ,
 PAGANINI ,
 PECHATSCHEK * w,
 PIELTEL ,
 PIXIS ,
 PLEYEL **,
 POHL ,
 PONTELIBERO *,
 POESSINGER **,
 PROEGER *,
 PROBST ,
 RADICATI ,
 RASETTI ,
 REICHA *,
 RIES ,
 RIGEL ,
 RIOTTE ,
 RODE ,
 ROLLA **,
 ROMBERG *,
 ROUSSELOT ,
 ROUX ,
 SCHLOSSER ,
 SCHNEIDER ,
 SCHUBERT ,
 SOERGEL ,
 SPOHR ,
 STAHL ,
 STAMITZ * w,
 STEIBELT ,
 STRAUSS ,
 STRUNZ ,
 TOMMASSINI ,
 VIOTTI * w,

WALTER * W,
WEISS * W,
WESSLY * ,
WIEDERKEHR,
WINTER ,

WOLDEMAR ,
WOELF ,
WRANITZKY * ,
ZEUNER.

§ VI. *Trios.*

[Les trios d'instruments d'archet se composent ordinairement pour violon, alto et violoncelle ; il en existe aussi un grand nombre pour deux violons et violoncelle ; mais presque point pour deux violons et alto, ou pour violon et deux altos, ou pour deux altos et violoncelle, ou pour violon ou alto et deux violoncelles, ou enfin, pour trois violons, trois altos ou trois violoncelles. Comme parmi les auteurs de quatuors que nous venons de citer dans le paragraphe précédent, plusieurs ont composé des trios, pour éviter la répétition des mêmes noms, nous avons fait suivre d'un astérisque * les noms de ceux qui sont dans ce cas. L'astérisque simple indique que l'auteur a écrit des trios pour violon, alto et violoncelle ; l'astérisque suivi d'un double W, indique que les trios sont écrits pour deux violons et violoncelle. Enfin le double astérisque marque les compositeurs qui ont écrit des trios dans les deux manières.]

1^o *Trios pour violon, alto et violoncelle.*

BAUDIOT,
BERTON,
BLONDEAU,
KELZ,
LINDLEY,

LINDPAINTNER,
MARIN,
PROESCH,
WEBER (Godfroy).

2^o *Trios pour deux violons et violoncelle.*

BLUMEUTHAL ,
CORELLI ,
CRAMER ,
DAHMEN ,
DUPIERGE ,
ELER ,
FISCHER ,
HUSDESFORGES ,
KIRNBERGER ,
LIPINSKI ,

LEBRUN ,
LIBON ,
MENGAL ,
PORTA ,
SCHIEDERMAYER ,
SIMON ,
VACHER ,
VALERNE ,
VOGEL.

3^o *Trios pour deux violons et alto.*

BARRIÈRE,
BRUNI,

CRÉMONT,
DAVAUX.

[Dans ces derniers trios et dans la plupart de ceux qui ont été ainsi disposés, la partie d'alto est presque toujours arrangée pour violoncelle à défaut d'alto.]

§ VII. *Duos.*

[Les duos pour violon sont le genre sur lequel la plupart des violonistes s'exercent le plus volontiers. Les duos pour deux violons sont presque innombrables. Il serait incontestablement plus avantageux d'écrire pour violon et alto, mais on préfère les deux violons, parce que cette manière facilite les circonstances de l'exécution; on a plus souvent à sa disposition un violon qu'un alto; c'est sans doute cette raison qui fait que les duos de violon et alto sont assez peu communs, et que les grands maîtres ont en général peu écrit de cette manière. Le duo de violon et violoncelle offre aussi de grands avantages et est d'un grand intérêt quand il est habilement traité. Il y a une manière de traiter le duo de violon aujourd'hui fort peu usitée à cause de sa difficulté; c'est celle d'écrire le duo à violon seul; les grands violonistes du siècle dernier ont souvent écrit de la sorte et l'on possède même des fugues à violon seul; celles de Tartini sont des chefs-d'œuvre de science, d'imagination et de grâce, et prouvent en même temps une connaissance de l'instrument qui étonne les plus célèbres violonistes d'aujourd'hui, lorsque par hasard on met sous leur yeux des morceaux de ce genre oubliés et inconnus, maintenant que la musique instrumentale ne consiste plus qu'en une suite de traits quelquefois incohérents ou péniblement cousus l'un à l'autre.]

1^o *Duos pour deux violons.*

[L'astérisque désigne les auteurs qui ont aussi composé des solos, sonates, etc.]

ALDAY *;
ANDRÉ *;
AUBERT,
BACH (J.-S.) *;
BAILLOT *;
BARMANN,
BATTU,

BEDARD *;
BEER,
BERGER,
BERTUZZI *;
BINDERNAGEL *;
BLASIUS *;
BLONDEAU *;

BLUMENTHAL *,
 BOCCHERINI *,
 BONET,
 BORGHİ *,
 BRAND,
 BREVAL, *
 BRUNI *,
 CAMBINI *,
 CAMPAGNOLI *,
 CARTIER *,
 CHERBLANC *,
 CONTI *,
 CRÉMONT,
 CROCHET,
 DEMAR,
 DIABELLI,
 DOTZAUER,
 DOUAY,
 DUFRESNE,
 DUPIERGE *,
 DURAND *,
 DUSSEK,
 EBERWEIN,
 FÉMY,
 FIORILLO *,
 FODOR *,
 FROENZL,
 FUCHS,
 GASSE,
 GÉBAUER,
 GOETZE *,
 GEMINIANI *,
 GERKE,
 GIORGETT,
 GRASSET,
 GRAVRAND,
 GRUTSCH,
 GUÉNÉE,
 GUÉNIN,
 GYROWETZ *,
 HABENECH *,
 HOENSEL,
 HAYDN (J.) *,
 HIRSCH,
 HOFFMEISTER,
 HUMMEL,
 JANSÄ,

JANSEN,
 JARNOWICK *,
 KACZKOWSKI *,
 KLEMP,
 KLETZINSKI,
 KOEHLER,
 KOZELUCH,
 KREUBÉ,
 KREUTZER *,
 KROMMER *,
 KUFFNER,
 LABARRE,
 LACROIX *,
 LIBON *,
 LINDNER,
 LORENZITI *,
 LOULLIÉ,
 MARTINS *,
 MASSONEAU,
 MASTRIK,
 MAURER *,
 MAYSEDER *,
 MAZAS *,
 MESTRINO *,
 MOZART,
 MUSSINI *,
 NEUBAUER *,
 NISLE *,
 PLEYEL *,
 PROEGER *,
 PUGNANI *,
 RADICATI *,
 REICHA,
 RODE *,
 ROLLA,
 ROMBERG *,
 ROESER,
 ROSETTI,
 SAUVAGE,
 SCHALL *,
 SCHNEIDER,
 SCHUBERT,
 SEURIOT,
 SIMON,
 SOERGEL *,
 SPEYER,
 SPOHR *,

STHAL,
STAMITZ *,
STRAUSS,
TOMMASINI,
TORELLI,
TURBRY,

VIOTTI *,
WALTER *,
WOLDEMAR *,
WOLF,
ZEBEL,
ZEILINGER.

2° *Duos pour violon et alto.*

AMON,
BARMANN,
BEDARD,
BERTON,
BRAUN,
BRUNI,
CAMBINI,
DÉMAR,
DILLON,
HAHN,
HAYDN (J.),
HOFFMEISTER,
KACZKOWSKI,
KHYM *,
LEBRUN,
LIDEL *,

LORENZITI,
LOULLIÉ,
MASSONEAU,
MOZART,
MULLER,
MUUNTZ-BERGER,
NEUBAUER,
PLEYEL,
POESSINGER,
ROLLA,
SCHNEIDER,
SIMROK,
STAMITZ,
WOLDEMAR,
WOLF.

3° *Duos pour violon et violoncelle.*

ALBRECHTSBERGER,
BARTAK,
BARMANN,
BORHER *,
BREVAL,
BREUER,
CAMBINI,
CIRRI,
DOTZAUER,
FIALA,
FIORILLO,
GUÉNIN,
HAYDN (J.),
HIRTSCH,
JARNOWIK,

HOFFMANN,
HOFFMEISTER,
HUS-DESFORGES,
KRAFT,
LAMBERT,
MASSONEAU,
MOZART,
NEUBAUER,
PLEYEL,
PRAEGER,
REICHA,
ROLLA,
SCHMIDT,
SPEYER,
STAMITZ.

4° *Duos pour violon et piano.*

BAILLOT,
BENESCH,

BERIOT,
BERGER,

FRANZL ,	PAGANINI ,
GANZ ,	PECHATSCHCK * ,
JANSA ,	PIXIS ,
KALLIWODA ,	ROMBERG ,
LINDNER ,	SANPIETRO ,
MAYSIEDER ,	STREBINGER .

§ VIII. *Solos, Sonates, études, etc., pour violon.*

[Nous renverrons ici des *sonates* aux *duos*, comme nous avons renvoyé plus haut des *trios* aux *quatuors*. Tous les auteurs marqués d'un astérisque dans le paragraphe précédent, ont composé des morceaux à violon seul. Voici les noms de quelques auteurs qui se sont particulièrement distingués dans la composition des sonates de violon et qui ne se trouvent pas dans la liste que nous venons d'indiquer.]

BAUMBACH ,	NANI ,
BENDA ,	NARDINI ,
BOTT ,	PAGANINI ,
CORELLI ,	PORPORA ,
CRAMER ,	POTT ,
GAVINIÉS ,	RIES ,
HENRI ,	ROVELLI ,
KAMMEL ,	STAD ,
LAHOUSSEY ,	TARTINI ,
LIPINSKI ,	TITZ ,
LOCATELLI ,	VERDIGUIER ,
LOLLI ,	WRANITZKI .

Article II. — *Musique pour l'alto ou viole*

§ 1^{er}. *Concertos.*

AMON ,	MAZAS ,
ARNOLD ,	PLEYEL ,
DOTZAUER ,	REICHA ,
GOERICH ,	ROLLA ,
GHEBART ,	SCHNEIDER ,
GUENIN ,	STAMITZ ,
KUFFNER ,	VOIGT .

[Les symphonies concertantes se trouvent annoncées dans l'article précédent, § II.]

§ II. *Autre musique pour alto.*

[Pour ce qui concerne les trios, quatuors, quintettes, etc.,

nous devons encore renvoyer à l'article précédent, il ne nous reste à mentionner dans celui-ci qu'un petit nombre de duos et de solos particuliers à l'instrument; les auteurs de duos pour alto et violon se trouvent désignés ci-dessus, page 330.]

1^o Duos pour deux altos.

BRUNI,
CAMBINI,

MARTINN,
SCHOENEBECK.

2^o Duos pour alto et violoncelle.

BRAUN (J.-F.),
DANZI,
KOEHLER,

MUNTZ-BERGER,
PICHL,
SCHNEIDER.

3^o Solos, sonates, etc.

BRUNI,
CAMPAGNOLI,
HAHN,
HOFFMEISTER,

LORENZITI,
MARTINN,
ROLLA,
SCHNEIDER.

Article III. — Musique pour le violoncelle.

[Le violoncelle est certainement un des plus agréables instruments qui existent, et il a même, lorsqu'il est traité en solo, un charme qui n'appartient qu'à lui et auquel il n'est personne qui ne soit sensible. Aussi la musique qui lui est destinée est-elle assez abondante. Celle qui s'allie aux autres membres de la famille des instruments d'archet a été indiquée dans les articles précédents.]

§ 1^{er}. Concertos.

AIMON,
ARNOLD,
BACH (J.-S.),
BAUDIOT,
BERTEAU,
BOCCHERINI,
BOEHM,
BORIER,
BORGHI,
DANZI,
DOTZAUER,
DUFORT,

FENZI,
HOEUSLER,
HAYDN (J.),
HOEKE,
HUMMEL,
HUS-DESFORGES,
KRAFT,
KUMMER,
LAMARRE,
MEINHARD,
MERK,
MUNTZ-BERGER,

PLATEL,
 PLEYEL,
 REICHA (J.),
 ROMBERG,
 SCHLICH,
 STIASTNY,
 SCHUBERT,
 STORIONI,

TRICKLIR,
 ÜBER,
 VITALI,
 WEBER,
 WILLING,
 WINEBERGER,
 WRANITZKI,
 ZUMSTEEG.

§ II. *Autre musique pour violoncelle.*

[Les auteurs de duos, trios quatuors et quintettes ont été indiqués à l'article du violon ; l'article de l'alto renferme aussi quelques duos pour cet instrument uni au violoncelle. Il nous reste à désigner les principaux compositeurs qui ont écrit pour deux violoncelles. Selon la méthode que nous avons adoptée, nous marquerons d'un astérisque les auteurs qui, outre des duos, ont aussi composé des sonates, solos, morceaux d'étude, etc.]

1^o *Duos pour deux violoncelles.*

ARNOLD,
 AUBERT (Olivier) *,
 BAUDIOT *,
 BIDEAU,
 BREVAL *,
 BREUER,
 CAMBINI,
 DAHMEN,
 DANZI *,
 DICKHUT,
 DOTZAUER *,
 DUPORT *,
 FENZI,
 GAUDE,
 GROSS *,
 GUENIN,
 GUERIN *,
 HUS-DESFORGES *,
 KELZ *,
 KRAFT *,
 LAGNEAU,

LAMARRE,
 LEPIN,
 LINDLEY *,
 MARX,
 MUNTZ-BERGER *,
 NEUBAUER,
 PLEYEL,
 PORTA,
 RENAT,
 ROMBERG,
 ROUSSEAU,
 SALVY,
 SCHETKY *,
 SCHINDLOECKER,
 STIASTNY *,
 TASCA,
 TILLIÈRE,
 VIOTTI,
 VOIGT,
 WILLING,
 ZUMSTEEG *,

2° *Duos pour violoncelle et harpe ou piano-forte.*

BOCHSA,
DUFORT,
GANZ,
GINESTET,
KELZ,

KRAUSS,
KRUMMER,
LEITHNER,
MERK *,
WEBER.

3° *Sonates, solos, etc.*

[Les auteurs de duos qui ont aussi composé des solos sont marqués par un astérique dans les listes ci-dessus.]

ALEXANDER,
BACH (J.-S.),
BOCCHERINI,
FIELD,
HAUSE,
MAGEN,
NICOLAI,

PLATEL,
PROEGER,
RAOUL,
ROUSSELOT,
TRICKLER,
ÜBER.

CHAPITRE III.

INSTRUMENTS A VENT EN BOIS.

Article I^{er}. — *Flûte.*

[De tous les instruments à vent il n'en est aucun qui soit plus en usage que la flûte, et c'est aussi celui pour lequel on a le plus écrit. On possède quantité de morceaux dans lesquels la flûte est associée soit à d'autres instruments à vent, soit aux instruments à touches ou à ceux qui se pincent, soit enfin aux instruments d'archet. Dans le genre concertant elle pâlit singulièrement à côté de ces derniers, et cette manière de traiter la flûte me semble la moins avantageuse. Pour que les instruments d'archet ne lui fassent pas tort, il faut qu'ils ne se montrent que sous la forme de l'accompagnement. La quantité de combinaisons dans lesquelles on peut faire entrer la flûte, rend l'énumération des productions de ce genre un peu embrouillée; nous avons paré à cet inconvénient du mieux qu'il nous a été possible.]

§ I^{er}. *Concertos.*

AMON,	KOEHLER,
ANDRÉ,	KREUTZER,
BAYR,	KROMMER,
BECKUIÉ,	KUMMER,
BERBIGUIER,	KUNZE,
BOCHSA,	LEBRUN,
BOEHM,	LINDPAITNER,
BOURDAIS,	LOBE,
BRAUN,	MULLER,
CAMBINI,	NEUBAUER,
CRAMER,	POESLER,
DANZI,	PETIBON,
DEVienne,	PLEYEL,
DIETTER,	RANIERI,
DOTZAUER,	RAULT,
DRESSLER,	REGINI,
DROUET,	REISSIGER,
DUPUY,	RIOTTE,
FARRENC,	ROMBERG,
FELDMAYR,	ROSETTI,
FERLENDIS,	SCHNEIDER,
FURSTENAU,	SCHOOL,
GABRIELSKI,	SCHULTZ,
GARNIER,	STRUNZ,
GIANELLA,	TAUBERT.
GIORGETTI,	TULOU,
GUILLOU,	VANDERHAGEN,
HESSEN,	VOGEL,
HARTMANN,	WALKIERS,
HEBERLE,	VERN,
HOFFMEISTER,	WILMS,
HUGOT,	WITT,
JUSDORF,	WRANITZKY.
KELLER,	

§ II. *Symphonies concertantes.*

ARNOLD. Deux flûtes.

BERBIGUIER. *Idem.*BOEHM. *Id.*

BRANDL. Flûte et clarinette.

CAMBINI. Deux flûtes. — Flûte, violon et alto. — Flûte et deux violons. — Flûte, hautbois et basson.

CATEL. Flûte, clarinette et cor.

- CRAMER. Deux flûtes.
 DANZI. Flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.
 DEVIENNE. Deux flûtes. — Flûte, cor et basson. — Flûte, hautbois, cor et basson. — Flûte, clarinette et basson.
 DIETTER. Deux flûtes.
 DRESLER. Flûte et piano.
 ELER. Flûte, clarinette, cor et basson.
 FIORILLO. Deux flûtes.
 FRAENZL. *Id.*
 FURSTENAU. *Id.*
 GARNIER. Flûte, hautbois et basson.
 GEBAUER. Flûte, clarinette et basson. — Flûte et basson.
 HOFFMEISTER. Deux flûtes.
 JADIN. Flûte et piano. — Flûte, cor et basson.
 KROMMER. Flûte, clarinette et violon. — Flûte, hautbois et violon. — Flûte, hautbois, deux altos, deux cors et violoncelle.
 KUMMER. Deux flûtes
 LEFEVRE. Flûte, clarinette et basson.
 LINDPAITNER. Flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.
 MARTINN. Deux flûtes et basson.
 MEYER. Flûte, clarinette, cor et basson.
 PLEYER. Flûte, hautbois, cor et basson.
 SCHNEIDER. Deux flûtes. — Flûte et hautbois.
 TULOU. Flûte, hautbois et basson. — Flûte, hautbois, cor et basson. — Plaisanterie musicale pour la flûte traversière avec accompagnement de deux violons, alto et basse, deux petits tambours et trompettes d'enfants.
 WALTER. Flûte et hautbois.
 WIEDERKEHR. Flûte, hautbois et basson.

§ III. *Sextuors et quintettes pour la flûte unie à divers autres instruments.*

[Nous indiquerons à la suite du nom de chaque auteur, la combinaison qu'il a choisie pour former la quintette ou le sextuor, de la même manière que nous avons fait il y a un instant pour les symphonies concertantes. Selon notre usage nous écartons de nos listes tout ce qui est *arrangement*, ou bien toute pièce ou le quintette n'est formé que par l'instrument principal avec accompagnement *ripieno* du quatuor. Les noms qui ne sont suivis d'aucune indication particulière désignent les quintettes pour flûte, deux violons, alto et basse.]

AMON. Flûte et cor avec violon, alto et violoncelle (contre-basse *ad libitum*).

BACH (J.-C.). Flûte, hautbois, violon, alto et basse.

BOCCHERINI. Flûte, hautbois, deux violons, alto et violoncelle. — Deux flûtes, deux violons, alto et violoncelle.

BRANDL.

BROD. Flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.

CALL.

CAMBINI.

DANZI. Flûte, hautbois, cor et basson.

EBNER. Flûte, violon, deux cors et basson.

FESCA.

GHEBART. Flûte, violon, alto, basson et violoncelle.

GIANELLA. Flûte, violon, deux altos et violoncelle.

GYROWETZ.

HOFFMEISTER. Flûte, violon, alto, deux cors et basse.

JADIN. Flûte, clarinette, cor et basson.

KELZ.

KROMMER.

KUHLAU.

LICKL. Flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.

LINDNER. Flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.

MENGAL. Flûte, clarinette, hautbois, cor et basson.

MOZART. Flûte, violon, alto, violoncelle et deux cors.

MUHLING. Flûte, violon, deux altos et violoncelle.

NISLE. Flûte, violon, alto, cor ou basson et violoncelle.

PANIZZA. Flûte, deux clarinettes, deux cors et basson.

PICHL.

PLEYEL. Flûte, hautbois, violon, alto et basse.

REICHA. Flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.

ROMBERG. Flûte, violon, deux altos et violoncelle.

SCHMITT. Flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.

SCHNEIDER.

WALKIERS. Flûte, deux violons, alto et basse.

ZUCCHI.

§ IV. *Quatuors pour flûte et autres instruments.*

[Le choix de quatuors que nous réunissons dans ce paragraphe a été conçu d'après les mêmes bases que celui de quintettes et sextuors, dont se compose le paragraphe précédent. Les ouvrages dont les instruments ne sont pas désignés, sont pour flûte, violon, alto et violoncelle.]

ABELTSHAUSER. Deux flûtes et deux cors. — Flûte, clarinette, cor et basson.

AMON.

BARMANN.

| BERNARDI.

BLUMENTHAL.

BOCCHERINI.

BOCHSA.

BRANDL.

BRAUN. Deux flûtes et deux cors. — Flûte, violon, alto et violoncelle. — Flûte, hautbois, cor ou cor de basset et basson.

CAMBINI.

CATEL. Flûte, clarinette, cor et basson.

DANZI. Flûte et hautbois, violon, alto et violoncelle.

DEVienne.

DOTZAUER.

DRESSLER.

EBERWEIN.

ELER. Flûte, clarinette, cor et basson. — Flûte, violon, alto et violoncelle.

FERRARI. Flûte, deux clarinettes et basson.

FESCA.

FIORILLO.

FLEURY. Flûte, clarinette, cor et basson.

FRANZ.

FROELICH. Flûte, clarinette, alto et basson ou violoncelle.

FUCHS. Flûte, clarinette, cor et basson.

FURSTENAU. Flûte, violon, alto et violoncelle. — Quatre flûtes.

GABRIELSKY. Quatre flûtes. — Flûte, deux violons et violoncelle.

GAMBARO. Flûte, clarinette, cor et basson.

GARAUDÉ.

GEBAUER (F.). Flûte, clarinette, cor et basson. — Flûte, violon, alto et violoncelle.

GRANDJEAN.

GYROWETZ.

HOENSEL.

HENNIG.

HIRSEH.

HOFFMEISTER.

KELLER. — Flûte, violon, alto et guitare.

KOEHLER.

KROMMER.

KUHLAU. Quatre flûtes.

KUMMER.

KUNZÉ.

LUTGEN. Deux flûtes et deux cors.

MELCHIOR. Flûte, clarinette, cor et basson.

MORALT.

MULLER.

PLEYEL.

PORTA.
 PROEGER.
 PUNTO.
 RAIGER.
 REICHA. Quatre flûtes. — Flûte, violon, alto et violoncelle.
 RIES.
 ROLLA.
 SALINGRE.
 SCHAFFNER. Flûte, clarinette, cor et basson.
 SCHINDLOECKER. Flûte, cor de basset, alto et violoncelle.
 SCHMITTBAUR. Flûte, violon, alto et violoncelle. —
 Flûte, deux violons et violoncelle.
 SCHNEIDER.
 | SCHOENENBECK.
 SCHUBERT.
 SCHWEGLER. Deux flûtes et deux cors.
 SOUSSMANN. Quatre flûtes.
 SOZZI.
 VALENTIN.
 VOGEL.
 VOGT. Flûte, clarinette ou hautbois, cor et basson.
 WEISS.
 WRANITZKY.
 ZWING.

§ V. Trios pour flûtes et autres instruments.

1^{er} Trios pour trois flûtes.

ANDRÉ,	KRUFFT,
BERBIGUIER,	KUFFNER,
BERENS,	KUHLAU,
BRENNER,	KUMMER,
BRINZINI,	NEGRI,
CALL,	NEUBAUER,
DEVienne,	NEUMANN,
DRESSLER,	PORTA,
DROUET,	REICHA,
DUSSEK,	SCHNEIDER,
FURSTENAU,	SCHULTZ,
GABRIELSKI,	TULOU,
HOFFMEISTER,	WALKIERS,
KROLLMANN,	WEISS.

2^e Trios pour flûte et autres instruments.

BARRIÈRE. Flûte, violon, et violoncelle.
 BERBIGUIER. — 2 flûtes ou flûte et violon et alto. — flûte,

violon et violoncelle. — Flûte, violon et alto. — Flûte, violoncelle et alto. — 2 flûtes, et piano.

BLANGI. Flûte, cor et basson.

BLASIUS. — Flûte, clarinette et basson.

BOCCHERINI. — Flûte, violon et basse.

BREVAL. — Flûte, violon et violoncelle.

CALL. — Flûte, alto et violoncelle.

CAMBINI. — Flûte, violon et violoncelle. — 2 flûtes et alto. — Flûte, haut-bois et basson.

CRAMER. — 2 flûtes et piano.

DANZI. — Flûte, alto et violoncelle.

DIETTER. — Flûte, violon et violoncelle.

DORNAUS. — Flûte et 2 cors.

DRESSLER. — Flûte, violon et violoncelle.

DUVAL. — 2 flûtes et basson.

ELER. — Flûte, clarinette et basson.

FIORILLO. — Flûte, violon et alto.

FUCHS. — Flûte, clarinette et basson. — Flûte, violon et violoncelle.

FURSTENAU. 2 flûtes et piano.

GABRIESKY. Flûte, violon et alto.

GARAUDÉ. *Id.*

GARNIER. Flûte, clarinette et basson ou violoncelle.

GEBAUER. Flûte, clarinette et basson. — Flûte, violon et basse. — Flûte, cor ou clarinette, ou haut-bois et basson.

GIANELLA. Flûte, violon et violoncelle. — 2 flûtes et basson. — 2 flûtes et violoncelle.

GYROWETZ. Flûte, violon et violoncelle.

HAYDN. *id.*

HOFFMEISTER. *Id.* — 2 flûtes et violoncelle.

HUGOT. 2 flûtes et violoncelle.

JADIN. Flûte, violon et violoncelle.

KOEHLER. 2 flûtes et violoncelle. — Flûte, violon et basse.

KUMMER. Flûte, violon et violoncelle. — Flûte, clarinette et basson.

LORENZITI. 2 flûtes et basson.

MARTINN. Flûte, violon et violoncelle.

MARX. *Id.*

MENGAL. Flûte, violon et alto.

METZGER. *Id.*

MICHEL. 2 flûtes et violoncelle. — 2 flûtes et alto. — Flûte, violon et violoncelle. — Flûte, violon et alto.

MONTELLI. Flûte, clarinette et alto.

NANI. Flûte, clarinette et basson.

NEUBAUER. Flûte et violon ou deux flûtes et alto. — flûte, violon et violoncelle. — 2 flûtes et alto. — flûte, violon et basse.

PALESE. Flûte, violon et violoncelle.

PICCHIANTI. Flûte, clarinette et basson.

PLEYEL. Flûte, violon et basse. — Flûte, clarinette et basson. — 2 flûtes et basse. — 2 flûtes et alto. — flûte, clarinette et basson.

PORTA. 2 flûtes et violoncelle.

POESSINGER. Flûte violon et cor. — Flûte, violon et alto.

QUIROT. 2 flûtes et basson.

RAIGER. Flûte, violon et violoncelle.

RAULT. 2 flûtes et basson. — Flûte, violon et violoncelle. — Flûte, violon et alto.

REICHA. Flûte, violon et violoncelle.

RICHTER. Flûte, violon et basse.

ROLLA. 2 flûtes et alto.

SALLINGUE. Flûte, violon et basse.

SCHICKLER. Flûte, violon et violoncelle.

SCHNEIDER. *id.*

SCHROETER. *id.*

STAMITZ. Flûte violon et violoncelle.

THURNER. Flûte et 2 cors.

WAGNER. Flûte, violon et violoncelle.

WALKIERS. Flûte, clarinette et basson.

ZAMBONI. Flûte, violon et violoncelle.

§ VI. Duos.

[Selon notre usage, nous marquons d'un astérique le nom des auteurs de duos qui ont aussi composé des solos, sonates, etc.]

19 Pour deux flûtes.

ARNOLD,	CALL *,
BACKOFEN,	CAMBINI *,
BARMANN,	CAMUS *,
BAYER *,	CANAL,
BERBIGUIER *,	CARDON,
BERENS *,	CHALON *,
BESOZZI,	COTTIGNIES *,
BEVILACQUA,	DEVienne *,
BISETZKY *,	DEVISIEN *,
BLUME,	DOREMIEULX *,
BOCHSA (père),	DRESSLER *,
BOEHM *,	DROUET *,
BOOM.	DUBOIS,
BORNHARDT,	DUCREUX *,
BRAUN,	DULON,
BREVAL,	DUMONCHAU,

DUVAL,
 EBERS *,
 FARRENC *,
 FASTRÉ,
 FERRARI,
 FLATH,
 FRANZ,
 FUCHS *,
 FURSTENAU (A.-B.) *,
 FURSTENAU (C.) *,
 GABRIELSKY *,
 GARAUDÉ,
 GARNIER *,
 GEBAUER (E.) *,
 GEBAUER (F.-R.), *
 GEBAUER (M.-J.),
 GIANELLA,
 GIORDANI,
 GLACHANT,
 GLEISSNER,
 GRENSER,
 GUILLOU,
 HAHN *,
 HARFORT,
 HARTMANN *,
 HAYDN,
 HEBERLE,
 HEINE,
 HENNIG *,
 HENNING *,
 HEYDER,
 HIRSCH,
 HOFFMEISTER *,
 HUGOT *,
 JANSSEN *,
 KHYM,
 KOEHLER *,
 KRASINSKI,
 KRAUSE,
 KREITH *,
 KREUTZER,
 KUFFNER,
 KUHLAU *,
 KUMMER *,
 LEISTER *,
 LESSEL,
 LUBECK,

MANCINELLI,
 MARCHAL,
 MAS,
 MERCADANTE,
 MUHLING,
 MULLER *,
 NEGRI *,
 NEUBAUER *,
 NICHOLSON,
 OZI,
 PALESE,
 PEICHLER *,
 PERAULT *,
 PETIBON,
 PLEYEL *,
 POESSINGER *,
 PROEGER,
 QUIROT,
 RAULT *,
 REICHA,
 REITTER,
 RIALPO,
 ROEDERER,
 SALZMANN,
 SAUST *,
 SCHEURER,
 SCHIEDERMAYER,
 SCHMIDT,
 SCHMITT,
 SCHNEIDER *,
 SCHATZ,
 SCHWEGLER,
 SOUSSMANN *,
 STADLER *,
 STAMITZ,
 STRUNZ,
 TULOU,
 VANDERHAGEN *,
 VERN,
 VOGEL *,
 WALKIERS *,
 WALTER,
 WANHAL,
 WRANITZKY,
 WUNDERLICH *,
 ZORAWSKY,
 ZUMTTEEG.

2° *Flûte et violon.*

BEDARD,
 BERBIGUIER,
 BISETZKY,
 BRUNI,
 CAMBINI,
 CANOHIO,
 DEVIENNE,
 DEVISIEN,
 DIETTER,
 DULON,
 DUVAL,
 FASTRÉ,
 FUCHS,
 GABRIELSKY,
 GARAUDÉ,
 GEBAUER (E.),
 GEBAUER (F.-R.),
 GEBAUER (M.-J.),
 HIRSCH,
 HOFFMEISTER,

JANSEN,
 KOEHLER,
 KRASINSKY,
 KREITH,
 LEBERTON,
 LORENZITI,
 MARTIN,
 MOLIQUE,
 MULLER,
 PALESE,
 PLEYEL,
 POESSINGER,
 PUJOLAS,
 SALIN,
 SCHROETER,
 STAMITZ,
 THROEN,
 WALKIERS,
 WALTER.

3° *Flûte et alto.*

BLONDEAU,
 BONFIL,
 CAMBINI,
 HOFFMEISTER,

KHYM,
 KREITH,
 MITZCHA,
 RAULT.

4° *Flûte et violoncelle.*

DANZI,
 GAUDE,

HIRSCH.

5° *Flûte et hautbois.*

CALL,
 GEBAUER (M.-J.),

HOFFMEISTER.

6° *Flûte et clarinette.*

CAMBINI,
 DEVIENNE,
 FERRARI,
 FUCHS,

GEBAUER (M.-J.),
 MONTELLI,
 PALESE.

7^o Flûte et cor.

GEBAUER (M.-J.),

VANDENBROECK.*

8^o Flûte et basson.BLONDEAU,
DUCREUX,GEBAUER (M.-J.),
VANDERHAGEN.9^o Flûte et piano-forte.BECQUIÉ,
BELCKE,
BERBIGUIER,
BOEHM,
DRESSLER,
DUVERNOY,
EBERS,
FARRENC,
FURSTENAU (A.-B.),
GABRIESKY,
HUSSELIN,
HUMMEL,
JANSA,
KELLER,
KROLLEMANN,
KUMMER,LINDPAINTNER,
LOBE*,
MAURER,
MAYSER,
NEUKOMM,
PETERSEN*,
PFEIFFER,
REISSIGER,
ROEHLE,
SCHAFFNER,
SCHOLL,
SCHOENFELD,
STEUP,
TULOU,
WALKIERS,
WEISS*.

§ VII. Solos, sonates, etc.

[Les auteurs qui ont écrit des sonates ou solos de flûte se trouvent en grande partie dans la liste de ceux qui ont composé des duos ; ils y sont désignés par un astérisque, et leurs noms ne sont pas reproduits dans la liste suivante.]

AMON,
ALARI,
BLASIUS,
ERNST,
FAUBEL,
GEBAUER (J),
JUSDORF,
KELZ,
KLINGENBRUNNER,
KOERNER,MAIRE,
MATAUSCECK,
METZGER,
MICHEL,
NICOLAI,
PORLIER,
RIEDT,
SEYDLER,
TRIEBENSEE.

Article II. — *Musique pour le haut-bois et pour le cor anglais.*

[La musique de haut-bois est peu nombreuse ; la difficulté d'obtenir sur cet instrument des sons pleins et mélodieux en éloigne les amateurs, et l'on a droit de s'en plaindre, car parmi les instruments à vent il en est peu qui offrent plus de charmes et pour lequel les compositeurs écrivent plus volontiers. Si les pièces de musique dans lesquelles le haut-bois est traité spécialement sont rares, celles de cor anglais le sont encore bien davantage, mais ici l'inconvénient n'est pas grand, puisque toute la musique de haut-bois peut se jouer par le cor anglais, qui la représente une quinte au-dessous du ton dans lequel elle se trouve réellement écrite. Seulement il est singulier que l'on n'ait pas plus souvent uni le cor anglais à l'instrument primitif.

Les articles précédents ont déjà signalé une partie de la musique écrite pour le haut-bois. Ainsi cet instrument se trouve employé dans diverses symphonies concertantes annoncées dans le chapitre 3^{me}, art. 1^{er}, § II et ch. de cette division. Ceux qui veulent savoir quels compositeurs ont travaillé pour le haut-bois, doivent consulter ces listes, indépendamment de celles que nous allons donner.]

§ I^{er}. *Concertos de haut-bois.*

ANDRÉ,	KREUTZER,
BARTH,	KROMMER,
BRAUN,	LEBRUN,
BROD,	NANI,
CAFFRO,	PANNY,
DOERING,	POESSINGER,
ENGELMANN,	SCHNEIDER,
FERLENDIS,	SCHUBERT,
FERLING,	THIERFELDER,
FLAD,	TURNER,
GEBAUER (M.-J.),	VOGT,
HUMMEL,	WAGNER,
KREIBE,	WILLING.

§ II. *Symphonies concertantes.*

CAMBINI. 2 haut-bois. — haut-bois et basson. — Haut-bois et 2 violons. — Haut-bois, violon et alto. — Haut-bois, violon et violoncelle. — 2 haut-bois et basson.

DEVienne. Haut-bois et basson.

EBERWEIN. Haut-bois, cor et basson.

FERLING. 2 haut-bois.

FIORILLO. *id.*

FISCHER. Haut-bois et basson.

GARNIER. 2 haut-bois.

JADIN. Haut-bois, cor et basson. — Haut-bois et piano.

LEFÈVRE. Haut-bois, clarinette et basson.

PLEYEL. Haut-bois et basson.

SCHUBERT. *id.*

VOGEL. *id.*

WIEDERKEHR. *id.*

[Voyez aussi l'article Flûte, § II, page 335.]

§ III. *Trios, quatuors, quintettes, etc.*

AMON. Haut-bois, violon, alto et violoncelle.

BEETHOVEN. 2 haut-bois et basson.

BOCHSA. Haut-bois, violon, alto et violoncelle. — Haut-bois, cor, violon, alto et violoncelle.

BROD. Haut-bois, flûte ou violon ou clarinette; clarinette, cor ou alto et basson.

CAMBINI. Haut-bois, violon, alto et violoncelle.

DANZI. Haut-bois ou flûte, violon, alto et violoncelle. — Haut-bois ou violon, 2 altos, 2 cors et violoncelle ou contrebasse.

DOTZAUER. Haut-bois, violon, alto et violoncelle.

FERLING. *id.*

FRANKE. *id.*

JADIN. *id.*

KREUTZER. Haut-bois, alto et basson. — Haut-bois, 2 violons, alto et violoncelle.

KROMMER. Haut-bois, 2 violons, Alto et violoncelle.

LICKL. Haut-bois, flûte, clarinette, cor et basson.

NEUKOMM. Haut-bois ou clarinette, 2 violons, alto et violoncelle.

PICHL. Quintette.

RIPFEL. Grand quatuor.

RUMMEL. Haut-bois, clarinette, cor, cor de basset et basson.

SCHINDLÖCKER. Haut-bois, violon et violoncelle.

TURNER. Trios et quatuors.

WRANITZKI. Quintetti.

ZAMBONI. Haut-bois, violon et violoncelle.

§ IV. *Duos.*1^o *Pour deux haut-bois.*

[L'astérisque désigne les auteurs qui ont aussi composé des solos, sonates, etc., pour le haut-bois.]

BENZON,	LETTERIO,
BIRNBACH,	REICHARD,
BOCHSA,	ROESER,
BRAUN *	VERN,
GARNIER *	VINIT,
KHYM,	VOGT.

2^o *Pour haut-bois et autres instruments.*

- BRAUN. Haut-bois et piano-forte.
 BROD. *id.*
 FERLING. *id.*
 FRANKE. *id.*
 GARNIER. Haut-bois et basson, haut-bois et clarinette;
 haut-bois et violon.
 GEBAUER (M.-J.). Haut-bois et flûte.
 HOFFMEISTER. Haut-bois ou flûte et violon.

§ V. *Solos, sonates, etc.*

DEVIIENNE,	GEBAUER (E.).
FERLANDIS,	

Article III. — *Musique pour clarinette et cor de basset.*

[La musique de clarinette est assez nombreuse, et après la flûte, aucun instrument à vent n'en possède davantage.]

§ 1^{er}. *Concertos.*

BACKOFEN,	BRANDL,
BOERMANN,	BRAUN,
BEER,	BROD,
BERGT,	CRAMER,
BERR,	CREMONT,
BLASIUS,	CRUSELL,
BLATT,	DACOSTA,
BLUM,	DANZI,
BOCHSA,	DOTZAUER,

DUVERNOY,
EBERS,
EBERWEIN,
FAUBEL,
FRANKE.
FUCHS,
GAMBARO,
GANZER,
GEBAUER,
GOEPFER,
GOLDE,
HOSTIE.
HUMMEL,
KLEINE,
KREIBE,
KROMMER,
KUMMER,
LEFÈVRE,
LINDPAINTNER,
LUDWIG,
MAURER,
MICHEL,
MOURIN,
MOZART,
MULLER,
MULLER (Iw.),
NEUMANN,
PECHASTSCHECK,

PECHIGNIER,
PLEYEL,
POESSINGER,
PROEGER,
PUNTO,
REISSIGER,
RIOTTE,
ROSETTI,
RUMMEL,
SCHNABEL,
SCHINDELMEISSER,
SCHNEIDER,
SELLNER,
SOLÈRE,
SPOETH,
SPOHR,
SPONHEIMER,
STERN,
TAUSCH,
TULOU,
VACHTER,
VANDERBROECK,
VANDERHAGEN,
VOGEL,
WESTERWOLF,
WILMS,
WILLING.

§ II. *Symphonies concertantes.*

[Comme les symphonies concertantes pour deux clarinettes et pour clarinette et basson sont plus nombreuses que toutes les autres, nous en faisons deux classes séparées et nous rejetons dans une troisième classe toutes les autres combinaisons. On doit aussi se reporter aux deux articles précédents, pages 335 et 345, où l'on trouvera plusieurs combinaisons dans lesquelles la clarinette marche avec la flûte ou bien le haut-bois.]

1^o *Deux clarinettes.*

BACKOFEN,
DEVienne,
KROMMER,
KULHAU,
MULLER,

NEITHARD,
SPAT,
SOLERE,
TAUCH,
WALTER.

2^e Clarinette et basson.

BERGT,	LEFEVRE,
DEVIIENNE,	OZI,
GEBAUER,	PLESSIS,
GOEPFER,	SCHNEIDER,
GRESNICK,	SCHUBERT,
HOFFMEISTER,	WIEDERKEHR.

3^e Autres combinaisons.

CRUSELL. Clarinette, cor et basson.

JADIN. *id.*

MEYER. Clarinette et trombonne.

MULLER. Clarinette et cor.

SCHINDELMEISSER. 4 clarinettes.

§ III. Septuors, sextuors et quintettes.

AIMON. Solo et quatuor.

BACKOFEN. Quintetto.

BAISSIÈRE. Solo et quatuor.

BERMANN. Clarinette, 2 violons, alto et violoncelle.

BERR. Solo et quatuor.

BLUMROEDER. Clarinette, 2 violons, alto et violoncelle.

BOCHSA. Clarinette, cor, violon, alto et violoncelle.

BROD. Solo et quatuor.

DUBREU. Clarinette, flûte, 2 violoncelles, alto et violons.

EGGERT. Clarinette, cor, violon, alto et violoncelle.

KHYM. Clarinette, flûte, violon, 2 altos et violoncelle.

KROMMER. Quintetto.

KUFFNER. *id.*

LEITGEB. Clarinette, violon, alto ou basson, cor ou violoncelle et basse.

LICKL. Clarinette, flûte, haut-boys, cor et basson.

MOZART. 2 clarinettes, 2 cors et basson. — Clarinette, basson, violon, alto et basse. — 2 clarinettes, 2 cors, et 2 bassons.

MULLER. Solo et quatuor.

NERLICH. *id.*

REICHA. Quintettes pour flûte, haut-boys, clarinette, cor et basson.

ROMBERG. Clarinette, violon, 2 altos et violoncelle.

ROMBERG. 2 clarinettes, 2 cors et basson.

RUMMEL. Clarinette, cor de basset, haut-boys, cor et basson.

SPATH. Solo et quatuor.

WEBER (C.-M. de). Grand quintetto.

WITT. Clarinette, cor, basson, 2 violons, alto et violoncelle.

WOLF. 2 clarinettes, 2 cors et basson.

§ IV. *Quatuors pour clarinette.*

ABELTSHAUSER. Clarinette, flûte, cor et basson

AMON. Quatuors.

BOERMANN. Quatuors.

BLASIUS. *id.*

BOCHSA. *id.*

CATEL. *id.*

CRUSELL. *id.*

DRESSLER. *id.*

DUVERNOY. *id.*

ELER. 2 clarinettes, cor et basson. — Clarinette, flûte, cor et basson.

FLEURY. 2 clarinettes, cor et basson. — Clarinette, flûte, cor et basson.

FUCHS. Quatuors. — 2 clarinettes et 2 cors.

GARAUDÉ. Clarinette, violon, alto et basse.

GEBAUER (F.-R.). 2 clarinettes, cor et basson. — Clarinette, violon, alto et basson. — 2 clarinettes, flûte et basson.

GOEPFER. Quatuors.

HOENSEL. *id.*

HEITZ. 2 clarinettes, cor et basson.

HOFFMEISTER.

JADIN.

KINZI.

KROMMER.

LEFEVRE.

LORENZITI. 2 clarinettes et 2 bassons.

MEISSNER. Quatuors.

MICHEL. *id.*

MOSELL. Clarinette, 2 violons et violoncelle.

PICHL.

SCHMIDT.

SCHNEIDER.

STRUCK.

TAUSCH.

ÜBER.

VAUCLIN.

WALTER.

WIEDERKEHR.

WRATNI.

ZAMBONI. Clarinette, flûte, cor et basson.

} Quatuors.

} Quatuors.

§ V. *Trios.*

BEETHOVEN. 2 clarinettes et basson.

BEVILACQUA. Clarinette, violon et basson.

BLANGI. Clarinette, flûte et alto. — Clarinette, violon et alto. — Clarinette, flûte et violoncelle. — Clarinette, violon et violoncelle. — 2 clarinettes, et alto. — 2 clarinettes et violoncelle. — Clarinette cor et basson.

BLASIUS. 2 clarinettes et basson. — Clarinette, violon et basson.

BLATT. 3 clarinettes.

BLUMENTHAL. 2 clarinettes et corps de basset.

CAMBINI. Clarinette, violon et violoncelle.

CARDON, 2 clarinettes et basson.

DEVIENCE. 2 clarinette et basson.

DITSLER. Clarinette, violon et alto.

DUVERNOY. Clarinette, cor et basson.

FUCHS. Clarinette, flûte et basson. — 3 clarinettes. — 2 clarinettes et basson. — 2 clarinettes et cor. — 2 clarinettes et violon.

GEBAUER (F. A.). Clarinette alto et violoncelle. — Clarinette, flûte et basson.

GNECCO. Clarinette, violon et violoncelle.

SAVAULT. Clarinette, cor et basson.

KROMMER. 2 clarinettes et alto.

LEFÈVRE. 2 clarinettes et basson.

MONTELLI. Clarinette, flûte et alto.

MULLER. 2 clarinettes et piano.

PLEYEL. 2 clarinettes et basson ou violoncelle.

POESSINGER. 2 clarinettes et basson.

REITTER. *id.*

RÜMLER. *id.*

SCHAFFNER. Clarinette, cor et basson.

SCHMIDT. Clarinette, violon et basson.

WIEDERKEHR. Clarinette, flûte et basson.

WÖELFL. 2 clarinettes et basson.

§ VI. *Duos.*

[Les auteurs marqués d'un astérisque ont aussi composé des solos.]

1^o *Deux clarinettes.*

BACKOFEN,
BOER,
BOERMANN *,

BENDER,
BERR,
BLASIUS,

BOCHSA *	KUFFNER, *
BOEHM,	LEFEVRE, *
BONFIL,	MEISSNER,
BREPSANT,	MICHEL *
BULLANT,	NEUMANN,
CAMBINI	PALESE *,
CHALON,	PARISOT,
CHIAPARELLI,	PLEYEL,
CRUSSEL,	REICHARDT,
DEFOLLY,	REITTER,
DEVIENCE,	ROEDERER,
DUVERNOY *,	ROESER,
ECKER,	ROLLA,
FERRARI,	SASSI,
FUCHS,	SCHAFFNER,
GAMBARO *,	SCHMITT,
GARNIER,	SOLÈRE, *
GEBAUER (E.) *,	STADLER, *
GEBAUER (F.-A.) *,	STUMPF,
GEBAUER (M.-J.),	TAUSCH,
GOEPFER,	VANDERHAGEN*,
GRÉGOIRE,	VERN,
HENRY *,	WEISS,
HOSTIÉ,	ZAMBONI.
KHYM,	

2^o *Clarinete et autres instruments.*

ALDAY. Clarinete et violon.

BOERMANN.

BERR.

BLATT *.

BLUM.

BOEHNER.

CLAPISSON. Clarinete et cor.

DEVIENCE *. Clarinete et violon. — Clarinete et alto.

FERRARI. Clarinete et flûte.

FROELICH. Clarinete et violon.

FUCHS. Clarinete et cor. — Clarinete et basson. — Clarinete et violon — Clarinete et alto.

GAMBARO. Clarinete et violon.

GEBAUER (E.). Clarinete et violon.

GEBAUER (F.-A.). Clarinete et basson.

GEBAUER (M.-J.). *id.*

GNECCO. Clarinete et violon.

GOEPFER. Clarinete et basson.

GRÉGOIRE. Clarinete et cor.

LEFEVRE. Clarinette et basson.
 LINDPAITNER. Clarinette et piano.
 MELCHIOR. Clarinette et basson.
 MICHEL. Clarinette et violon.
 MOCKER. Clarinette et piano.
 MONTELLI. Clarinette et flûte. — Clarinette et violon.
 MULLER. Clarinette et piano.
 PLEYEL*. Clarinette et violon.
 ROEDERER. Clarinette et basson.
 REISSIGER. Clarinette et piano.
 RICAUD. *id.*
 SIMONET. Clarinette et cor.
 SOLÈRE. Clarinette et piano.
 TAUSCH. Clarinette et basson.
 VANDERBROECK. Clarinette et cor.
 WALTER. Clarinette et violon.

§ VII. *Solos, sonates, etc.*

[Nous avons, dans le paragraphe précédent, désigné par un astérisque chacun des auteurs de duos, à qui l'on doit aussi des pièces pour clarinette, solo.]

BASSIÈRES, TRIEBENSEE.
 KLEITZ,

§ VIII. *Musique pour le cor de basset.*

[On sait que le cor de basset ou cor de bassetette ou basset-horn, est à la clarinette ce que le cor anglais est au hautbois.]

BACKOFEN,	MULLER (Iw.),
FUSS,	NEUMANN,
KOCH,	RUMMEL,
KOHAUT,	SCHINDLÖECHER,
KUFFNER,	SCHNEIDER,
KUMMER,	TAUSCH.
LOESENER,	

Article IV. — *Musique de basson.*

[On a pu voir par l'énumération des pièces contenues dans les articles précédents que les pièces de musique dans lesquelles entre le basson sont assez nombreuses, les morceaux où cet instrument se montre isolé sont aussi assez communs.]

§ 1^{er}. *Concertos de basson.*

AIMON,
ALMENROEDER,
BARMANN,
BLASIUS,
BRANDL,
DELCAMBRE,
DEVIIENNE,
DIETTER,
DOTZAUER,
EBERS,
FISCHER,
GEBAUER (F.-R.),
GEISLER,
GUMLICH
HÉRALD,
HOFFMÉISTER,
HUMANN,

KOCH,
KREIBE,
KUMNER,
LINDPAITNER,
MOZART,
MUHLING,
MULLER,
OZI,
PLESSIS,
SCHNEIDER,
STAMITZ,
STUMPF,
VOGEL,
WEBER (Ch.-M.),
WILLING,
WINTER.

[Pour les symphonies concertantes, voyez les articles précédents et celui du cor au chapitre IV.]

§ II. *Trios, quatuors, quintettes.*

ALMENROEDER. *Airs variés avec quatuor.*

BLASIUS. *Quatuors.*

BUTTINGER. *Fantaisies avec quatuor.*

DANZI. *Quatuors.*

DEVIIENNE. *Trios pour basson, violon et basse. — Quatuors.*

FUCHS. *Trios pour 3 bassons.*

GEBAUER (F. R.). *id.* — *Quatuors.*

JACOBI. *Quatuors.*

KROMMER. *Quatuors pour basson, 2 altos et violoncelle.*

KUMNER. *Trios pour 3 bassons.*

MELCHIOR. *Variations avec quatuor.*

MOSELL. *id.*

RICKMANS. *id.*

RITTER. *Quatuors.*

SCHNEIDER. *id.*

STUMPF. *id.*

VOGEL. *id.*

[Il est presque inutile de rappeler ici que dans tous les articles précédents, tant d'instruments à corde que d'instruments à vent, il se trouve un grand nombre de morceaux dans lesquels le basson joue un rôle essentiel.]

§ III. *Duos pour basson.*1^o *Pour deux bassons.*

ALMENROEDER ,	IBOTTE ,
BLASIUS* ,	JACOBI ,
CAMBINI ,	KOCKEN ,
DELCAMBRE ,	MUNTZ-BERGER ,
DEVienne* ,	OZI* ,
DIETTER* ,	PERRET ,
DOTZAUER ,	ROESER ,
DEMONCHAU ,	SCHMITT* ,
FOUGAS ,	SCHNEIDER ,
FUCHS ,	TULOU ,
GEBAUER (F.-R.)* ,	VANDERHAGEN ,
GRÉGOIRE ,	VOGEL .
HOFFMEISTER ,	

2^o *Basson et autres instruments.*

BLONDEAU. Basson et violon. — Basson et flûte.
 GEBAUER (F.-R.). Basson et flûte. — Basson et piano.
 GÖPFER. Basson et clarinette.
 GARNIER. Basson et piano.
 MELCHIOR. Basson et cor. — Basson et piano.
 MOCKER. Basson et piano.
 MOREAU. Basson et flûte.
 ROEDERER. *id.*

§ IV. *Solos , sonates , etc.*

[Les auteurs qui ont composé des morceaux en ce genre, sont tous compris parmi les compositeurs de duos et désignés par un astérisque.]

Article V. — *Musique pour quelques autres instruments.*

[Nous avons présenté dans les quatre articles précédents, le tableau du plus grand nombre d'auteurs qui ont écrit pour les instruments à vent en bois. Il ne nous reste plus à parler que des compositions destinées au flageolet , qui ne laissent pas que d'être en assez grand nombre , mais qui, étant presque nulles pour la plupart sous le rapport des idées et du style, peuvent être réduites à peu de choses. On possède un assez grand nombre de pièces destinées à la flûte douce , mais cet instrument est aujourd'hui presque

généralement abandonné ; il n'y a donc pas lieu de s'en occuper. Enfin le serpent, que je nomme encore une fois dans cet ouvrage avec le dégoût qu'un instrument aussi ridicule inspire à tout musicien sensé, possède aussi quelques morceaux écrits spécialement pour lui. Toutefois ils sont en fort petit nombre et ne se montrent guère qu'annexés à des méthodes ou livres de ce genre ; quel est en effet, le compositeur de quelque mérite, qui se dévouerait à écrire pour le serpent autrement qu'en le cachant et le fondant parmi les basses de l'orchestre ? Pour donner au serpent un emploi qui le rende admissible dans le corps des autres instruments, le mieux est de s'arranger de manière qu'il ne soit pas entendu ; il n'est supportable que dans ce cas.]

Morceaux pour flageolet.

§ I^{er}. *Concertos, trios, quatuors, etc.*

AUBERY DU BOULLEY. Trios pour 3 flageolets.

CLAVEAU. Concerto.

COLLINET. Quatuor pour flageolet, 2 cors et clarinette.

HEINEL. Quatuor.

KACZKOWSKY. Variations avec violon, alto et violoncelle.

PFEILSTICKER. Concerto.

ROY. Quatuor.

§ II. *Duos.*

1^o *Duos pour deux flageolets.*

BÉDARD,
BELLAY,
CHALON*,
CLAVEAU*,
COLLINET*,
DÉMAR,
DEVIENCE,
DEVISIEN*,
DOCHE*,
FARRENC*,

FLADT,
GAVEAUX,
GEBAUER (E.),
GEBAUER (F-R.),
KREITH,
KUHN,
MULLER*,
POTDZER,
ROY*,
SIMROCK.

2^o *Duos pour flageolet et autres instruments.*

CARNAUD. Flageolet et flûte ou violon. — flageolet et piano ou guitare.

COLLINET. Flageolet et flûte ou violon. — Flageolet et piano.

ROY. Flageolet et flûte.

§ III. *Solos.*

(Voyez la liste des auteurs de duos dans laquelle ceux qui ont aussi composé des solos sont désignés par un astérisque.)

BÉDARD ,
BOCHSA ,
BERONI ,
CAGÉ ,

CONSTANTIN ,
FAUBEL ,
SPEHR ,
VANDERHAGEN .

[La plus grande partie des morceaux écrits pour flageolet , consiste en valse et contre-danses , genre de pièces très-convenable pour ce joyeux petit instrument.]

CHAPITRE IV.

INSTRUMENTS A VENT EN CUIVRE.

[De tous les instruments de cuivre , le cor est le seul qui possède un répertoire de musique nombreux et varié. Le trombone et la trompette n'ont qu'un petit nombre de pièces spéciales ; quant au cornet à piston que l'on s'est efforcé de mettre en vogue depuis quelque temps , les compositions qui ont été écrites pour cet instrument sont en général fort mesquines et bien au-dessous des pièces écrites pour le flageolet.]

§ I^{er}. *Concertos pour le cor.*

AGTHE ,
ANDRÉ ,
BACKOFEN ,
DAUPRAT ,
DÉMAR ,
DOMNICH ,
DUVERNOY ,
ELER ,
FUCHS ,
GALLAY ,
GLADEWITZ ,
GOEPFER ,
GUGEL ,

HANMULLER ,
JACQUIN ,
KOHOUT ,
KRAUSE ,
LINDPAITNER ,
MENGAL ,
MOZART ,
MUNCHS ,
PAWELS ,
PUNTO ,
RODOLPHE ,
ROSETTI ,
SCHLOESSER ,

SCHNEIDER,
SCHUNCKE,
STRUNZ,

ULRICH,
VANDENBROECK,
WEBER (C.-M.).

§ II. *Symphonies concertantes.*

1^o *Pour deux cors.*

BLASIUS,
BRAUN,
DAUPRAT,
DORNAUS,
KOCH,
LINDPAITNER,

NEITHARD,
REICHA,
ROMBERG,
VANDENBROECK,
VOGEL,
ZINKEISEN.

2^o *Pour cor et autres instruments.*

DAUPRAT. 2 cors alto et un cor basse.

DEVIIENNE. Cor et basson.

DUVERNOY. Cor, clarinette et basson.

FUCHS. Cor et clarinette.

GEBAUER (F.-R.). Cor et basson.

VINALS. Cor et piano.

WIEDERKHER. Cor et basson.

[Voyez aussi les articles précédents dans lesquels le cor se trouve fréquemment employé.]

§ III. *Quatuors, quintettes, sextuors.*

ABELTSHAUSER. 2 cors et flûte. — Cor, clarinette, flûte et basson. — 4 cors.

AMON. Quatuors.

BOEHNER. *id.*

BUCH. *id.*

CLAPISSON. Cor, violon, alto et violoncelle. — 3 cors et trombonne.

DAUPRAT. Quintettes. — Sextuors pour 6 cors en différents tons. — Quatuors, *id.*

DUVERNOY. Quintettes, quatuors.

ELER. Quatuors.

FLEURY. Cor, violon, alto et violoncelle. — 4 cors.

FUCHS. Cor, clarinette, basson et violoncelle.

HOEUSLER. 2 cors et 2 bassons.

JAVALT. Quatuors pour 4 cors.

KOHL. Quatuors.

KUFFNER. Cor, violon, 2 altos et violoncelle.
 KUNZE. Quatuors.
 MAKOVEZ. Cor, 2 violons et violoncelle.
 MANGOLD. 4 cors.
 MARTIN. *id.*
 MENGAL. Quatuors.
 MOZART. Cor, 2 violons, alto et violoncelle.
 MULLER. 4 cors.
 NEITHARD. *id.*
 PUNTO. Quatuors.
 ROY. *id.*
 SIMROCK. *id.*
 STEINFELD. 2 clarinettes et 2 cors, timbales ad lib.
 VANDERBROECK. Quatuors.
 WEBER (F.-D.). 4 cors.

§ IV *Trios pour cor.*1^{re} *Pour trois cors.*

CLAPISSON,	MARTIN,
DEVienne,	MELCHIOR,
DUVERNOY,	NEITHARD,
HEUSCHKEL,	OSTREICH,
JAUNEZ,	POESSINGER,
KENN,	PUNTO,
KLAUS,	REICHA,
KUHLAU,	SCHNEIDER,
LEONHARD,	SIMONET.

2^{de} *Pour cor et autres instruments.*

BELCKE. 2 cors et trombone basse.
 BOECK. 2 cors et violoncelle.
 DAUPRAT. Cor et piano.
 DEVienne. Clarinette, cor et basson.
 DUVERNOY. Cor, violon et violoncelle.
 EMMERT. 2 cors et basson.
 FLEURY. 2 cors et clarinette.
 GABLER. 2 cors et piano.
 GEBAUER (F.-R.). Cor, clarinette et basson.
 GIANELLA. 2 cors et flûte.
 KURPINSKY. Cor, basson et alto.
 LEYE. 2 cors et basson.
 NISLE. 2 cors et violoncelle. — Cor, piano et violon.
 REICHA. 2 cors et violoncelle. — 2 cors et basson.
 SCHMITT. 2 cors et basson.
 THURNER. 2 cors et haut-bois ou flûte ou clarinette.

§ V. *Duos pour cor.*1^o *Deux cors.*

ANDRÉ,	KLEIN,
BLUME,	KOCH,
BURY,	KREITH,
CAM,	LEQUINT,
CLAPISSON,	MEIFRED,
DAUPRAT*,	MELCHIOR,
DÉMAR,	MENGAL,
DUVERNOY*,	NEITHARD,
FLEURY,	NISLE,
GALLAY,	PLEYEL,
GEBAUER (F.-R.),	POLZELLI,
GLEISSNER,	POUSSEZ
GOBERT,	PUNTO*,
GOEPFER,	RUTTINGER,
GUGEL*,	SCHINDLOECKER,
HARTMANN,	SIMONET,
HARTOG,	SIMROCH*,
HARTON,	STEINFELD,
HEUSCHKE,	TIRAN,
HOFFMEISTER,	TUSCH,
HORACE,	TURSCHEIDT,
JAQMIN,	VANDENBROECK,
KENN,	VANDERHAGEN.
KLAUSS,	

2^o *Cor et autres instruments.*

BÉDARD. Cor et harpe.
CLAPISSON. Cor et clarinette.
DAUPRAT. Cor et piano.
DURING. <i>id.</i>
DUVERNOY. <i>id.</i>
FUCHS. <i>id.</i>
GALLAY. <i>id.</i>
JAQMIN. Cor et harpe ou piano.
KENN. Cor et clarinette.
MELCHIOR. Cor et basson.
MENGAL. Cor et harpe. — Cor et piano.
MUNCHS. Cor et piano.
NISLE. <i>id.</i>
PUNTO. Cor et basson.
SCHUNCKE. Cor et piano.
VANDERBROECK. Cor et clarinette.

[Les auteurs qui ont composé des morceaux à cor solo,

se trouvent indiqués dans celle des auteurs de duos par un astérisque.]

CHAPITRE V.

INSTRUMENTS PINCÉS.

Article 1^{er}. — *De la harpe.*

§ I^{er}. *Concertos.*

BOSCHSA (Fils),
BOIELDIEU,
COUSINEAU,
DALVIMARE,
DEMAR,
KLECBERG,

KRUMPHOLTZ,
MOLINO,
NADERMANN,
PETRINI,
POLLET.

§ II. *Symphonies concertantes.*

BOCHSA. Harpe et violon. — Harpe et cor, ou violon ou flûte.

DALVIMARE. Harpe et cor. — 2 harpes.

FEISHAMEL. Harpe et violon.

GIROWETZ. Harpe et piano.

PIXIS. Harpe et piano.

WIEDERKEHR. Harpe et cor.

§ III. *Quatuors, quintettes, sextuors.*

BOCHSA. 2 harpes, cor et flûte. — Harpe, cor, haut-bois, violon et violoncelle.

DEMAR. Harpe, piano, cor et basson. — Harpe, flûte, clarinette et cor.

FATTSCHER. Harpe, flûte violon et violoncelle.

FERRARI. 2 harpes et 2 cors.

HEYSE. Harpe, 2 flûtes, 2 cors et basse.

KOEHLER. Harpe, flûte, violon et violoncelle.

NADERMANN. 2 harpes, cor et violoncelle.

RIES. Harpe, piano, clarinette, cor, basson et contre-basse.

ROMBERG. Harpe, piano, violon, flûte et violoncelle ad lib.

VERNIER. Harpe, piano, haut-bois ou violon et cor.

WALTER. Harpe, flûte, violon et violoncelle.

§ IV. *Trios.*

BACKOFEN. Harpe, cor de basset et violoncelle.

BAUDIOT. Harpe, violon et violoncelle.

BAUMEFORT. *id.*

BEDARD. Harpe et 2 violons. — 2 harpes et violon.

BOCHSA. Harpe, haut-bois ou clarinette, ou cor anglais et basson ou violoncelle. — Harpe, haut-bois et cor. — Harpe, violon et violoncelle. — Harpe, violon, piano. — Harpe, flûte et cor. — Harpe, piano et flûte. — Harpe, piano et violoncelle. — Harpe, clarinette ou violon et cor ou violoncelle. — Harpe et piano à quatre mains. — Harpe, flûte et violoncelle.

CAMPIANI. Harpe, cor anglais et flûte.

DAVY. Harpe, violon et violoncelle.

DEMAR. Harpe, cor et violon. — Harpe, violon et violoncelle.

DESARGUS. Harpe, violon ou flûte, violon et violoncelle.

DUSSEK. Harpe, violon et violoncelle. — Harpe, piano et cor.

FERRARI. Harpe, violon et violoncelle.

JADIN. Harpe, piano et cor. — Harpe, piano et violon. — Harpe, piano et flûte.

KOEHLER. Harpe ou piano, flûte et violon.

KRETSCHMER. Harpe, piano et cor.

LABARRE. Harpe, cor et basson ou violoncelle.

LAFONT. Harpe, cor et violoncelle.

LATOUR. Harpe, piano et flûte.

LEMIERRE. Harpe, cor et basson.

MAYSER. Harpe, violon et cor.

MULLER (L.-W.). Harpe, clarinette et violoncelle.

NADERMANN. Harpe, violon et violoncelle. — Harpe, piano et violon. — Harpe, piano et cor. — Harpe, violon ou flûte et cor. — 3 harpes.

POLLET. Harpe, guitare et flûte. — Harpe, cor et flûte. — Harpe, cor et violon.

RIES. Harpe et 2 pianos.

SOLIVA. Harpe, piano et alto.

VERNIER. Harpe, flûte ou violon et violoncelle.

§ V. *Duos.*

BACKOFEN. Harpe et violon — Harpe et flûte*.

BAUDIOT. Harpe et violoncelle.

BÉDARD. Harpe et cor. — Harpe et violon. — Harpe et flûte. — 2 harpes*.

BERG. Harpe et piano.

BERGER. Harpe et cor. — Harpe et flûte. — Harpe et violoncelle.

BLUMRÆDER. Harpe et violon.

BOCHSA (fils). Harpe et piano. — Harpe et flûte. — Harpe et clarinette. — Harpe et cor. — Harpe et violon. — Harpe et hautbois ou flûte ou clarinette. — Harpe et violoncelle. — 2 harpes.

BOIELDIEU. Harpe et piano. — 2 harpes*.

BORNTRÆGER. Harpe et flûte.

CALLAULT. *id**.

CARDON. Harpe et violon. — Harpe et violoncelle*.

CASIMIR. 2 harpes*.

CONCONE. Harpe et piano*.

CRAMER. Harpe et flûte. — Harpe et piano.

DALVINARE. Harpe et violon. — 2 harpes. — Harpe et piano*.

DÉMAR. Harpe et flûte. — Harpe et piano*.

DESARGUS. Harpe et piano. — Harpe et violon. — 2 harpes*.

DOURLEN. Harpe et piano.

DROUET. Harpe et flûte.

DUMONCHAU. Harpe et piano.

DUSSEK. Harpe et violon. — Harpe et piano*.

DUVERNOY. Harpe et cor.

FATTSCHER. Harpe et flûte.

FERRARI. Harpe et piano. — Harpe et violon*.

FOIGNET. Harpe et cor.

GABLER. Harpe et violon.

GALLENBERG. 2 harpes.

GATAYES. Harpe et guitare. — Harpe et cor. — Harpe et violon*.

GIANELLA. Harpe et flûte.

GOULÉ. Harpe et piano.

HASENBALG. Harpe et violon.

HENRY. Harpe et flûte. — Harpe et piano*.

HERZ (H). Harpe et piano.

HEYSE. Harpe et flûte.

HINNER. 2 harpes*.

HUMMEL. Harpe et piano.

JADIN. Harpe et violon. — Harpe et piano. — Harpe et cor.

JAQMIN. Harpe et cor.

KALKBRENNER. Harpe et piano.

KARR. *id*.

- KOEHLER. *id.*
 KRUMPHOLTZ. 2 harpes*.
 LABARRE. Harpe et piano. — Harpe et violon. — Harpe et cor. — Harpe et hautbois*.
 LATOUR. Harpe et piano.
 LAURENT. Harpe et piano. — Harpe et violon. — 2 harpes*.
 LÉCHOPIÉ. Harpe et piano.
 LEGROS. 2 harpes.
 LEIDESDORF. Harpe et piano. — 2 harpes.
 LEMIERE. *id.**.
 MARIN. Harpe et violoncelle. — Harpe et piano*.
 MAYSEDER. Harpe et violon.
 MENGAL. Harpe et cor.
 MULLER (Iw.). Harpe et clarinette.
 NADERMANN. Harpe et cor. — Harpe et flûte. — Harpe et violon. — Harpe et piano. — 2 harpes*.
 NICOLAI. Harpe et violon*.
 PETRINI. 2 harpes*.
 PLANE. Harpe et piano. — Harpe et violon. — Harpe et cor*.
 PLEYEL. Harpe et piano*.
 POLLET. *id.* — Harpe et flûte. — Harpe et cor*.
 REYMANN. Harpe et violon*.
 RIES. Harpe et piano*.
 RIGEL. *id.*
 ROMBERG. Harpe et violoncelle ou violon.
 SPOHR. Harpe et violon*.
 STEIBELT. Harpe et piano. — 2 harpes*.
 STOCKHAUSEN. Harpe et violoncelle. — Harpe et piano. — 2 harpes*.
 VERNIER. Harpe et piano. — 2 harpes. — Harpe et violon*.
 WOELFL. Harpe et piano.

§ VI. Solos , sonates , etc.

[Voyez dans le paragraphe précédent les auteurs marqués d'un astérisque.]

BERTRAND,
 BILLINGTON,
 BLATTMANN,
 BREITENBACH,
 BURCKOFFER,
 CALDERARA,
 COUSINEAU,

DELEPLANQUE,
 EMICH,
 HEUTZE,
 HOFMANN,
 LAMANIÈRE,
 LORENTZ,
 MAYER,

MOLINO,
MONTU,
PRUMIER,

RAGUÉ,
VIGUERIE.

Article II. — *Musique pour guitare.*

[La facilité de l'exécution sur la guitare met cet instrument à la portée des amateurs, et la musique en divers genres composée à cet effet est assez commune. On trouvera dans les listes que nous allons donner l'association à la guitare d'un instrument que nous n'avons point nommé jusqu'à présent, *la mandoline*; on en fait peu d'usage en France, et dans le cas de son union à d'autres instruments il peut être remplacé sans trop de désavantage par le violon.]

§ I^{er}. *Concertos.*

CARULLI,
GIULIANI,
LHOYER,

MOLINO,
PORRO,
VIDAL.

§ II. *Quatuors, quintettes, sextuors, septuors.*

AMON. Guitare, violon, alto et violoncelle.

BEVILACQUA. *id.*

BECKLIN. Guitare, 2 violons et cors.

BOULLEY. Guitare, flûte, piano et violon. — Flûte, clarinette, violon, alto, basse et guitare.

CALL. Guitare, violon, alto et violoncelle. — Guitare, flûte, violon, alto et violoncelle. — Guitare, flûte, 2 altos et violoncelle.

CARULLI. Guitare, violon, alto et violoncelle. — Guitare, flûte, violon et violoncelle.

DEFOSSA. 2 guitares, violon et basse, ou guitare, alto, violon et basse.

FIELD. Flûte, hautbois, cor ou basson et guitare.

FURSTENAU. Flûte, basson, alto et guitare.

GÆNSBACHER. Guitare, flûte, violon et alto. — Clarinette, alto, violoncelle et guitare.

GIULIANI. Guitare, 2 violons, alto et violoncelle.

GRAGNANI. 2 guitares, violon, et clarinette. — Flûte, clarinette, violon, 2 guitares et violoncelle.

HUMMEL. Piano, violon, guitare, clarinette ou flûte et basson ou violoncelle.

KAPELLER. 2 flûtes, guitare et violoncelle.

KELLER. Flûte, violon, alto et guitare.

- KUFFNER. Guitare, 2 flûtes et alto.
 KUMMER. 2 flûtes, alto, guitare et violoncelle.
 LESCHKOWITZ. Guitare, violon, alto et violoncelle.
 LHOYER. 4 guitares.
 MAGNIEN. Cor, violon, alto, violoncelle et guitare.
 MORETTI. Guitare, 2 violons, cor et violoncelle.
 PAGANINI. Violon, alto, guitare et violoncelle.
 PAYER. Piano, violon, flûte, guitare et violoncelle.
 PFISTERER. 2 flûtes, alto et guitare.
 PLOUVIER. Guitare, 2 violons et violoncelle ou basson.
 SCHNABEL. Guitare, 2 violons, alto et violoncelle.
 SPINA. Guitare, 2 violons, alto et violoncelle.
 SUPPUS. flûte, violon, alto et guitare.
 WALDECKER. Guitare, flûte, violon, alto et violoncelle.
 WANHAL. Guitare, violon ou flûte, alto et violoncelle ou basson.

§ III. Trios.

- ARACIES. Guitare, violon et alto.
 ARNOLD. Guitare, flûte et alto.
 BATHIOLI. *id.*
 BLUM. Guitare, flûte et violon.
 BERGER. *id.*
 BLUMENTHAL. *id.*
 BOECKLIN. Guitare, flûte et alto. — 2 guitares et flûte. — Guitare, flûte et piano.
 BORNHART. Guitare, flûte et violon. — Guitare, flûte et alto.
 CALL. Guitare, flûte, et alto. — 3 guitares. — Guitare et 2 flûtes ou 2 violons. — Guitare, violon et alto.
 CARULLI. 3 guitares. — Guitare, violon et alto. — Guitare, flûte et violon. — 2 guitares et piano. — Guitare et 2 violons.
 CASTELLACCI. Guitare, flûte et cor.
 DEFOSSA. Guitare, violon et violoncelle.
 DEFANCE. Guitare, violon et cor ou alto.
 DIABELLI. Guitare, flûte, ou violon et alto. — 3 guitares.
 DICKHUT. Guitare, flûte et cor ou alto. — Guitare, cor et clarinette.
 DOISY. Guitare, flûte et alto. — Guitare, violon et alto.
 DRESSLER. Guitare, flûte, et violon.
 DUBOULLEY (Aubéry). Guitare, flûte et piano. — Guitare, violon et alto. — Guitare, violon et violoncelle.
 FRANZ. Guitare, flûte et violon. — Guitare, flûte et alto.
 FÜRSTENAU. 2 flûtes et guitare.
 GATAYES. Guitare, flûte et violon. — 3 guitares.

- GIULIANI. Guitare, violon et violoncelle.
 GOEPFER. 2 guitares et flûte.
 GRAGNANI. 3 guitares. — Guitare, flûte et violon.
 HENKEL. Guitare, flûte et alto.
 HENRY. 3 guitares.
 HUNTEN. Guitare, flûte et alto. — Guitare et 2 flûtes.
 KARGL. *id.*
 KOENIGS. Guitare, flûte et alto.
 KUFFNER. Guitare, flûte et alto. — Guitare, clarinette ou violon et alto. — Guitare, flûte et alto. — Guitare, violon et alto.
 LHOYER. 3 guitares. — Guitare, violon et alto.
 MATIEGKA. Guitare, clarinette et cor. — Guitare, flûte et alto. — Guitare, violon et alto.
 MEISSONIER. Guitare, violon et alto.
 MOLINO. Guitare, flûte et alto.
 MOLITOR. *id.*
 PERRIN. Guitare, flûte et violon.
 PHILIS. Guitare, violon et alto. — Guitare, piano et violon.
 RAOULX. Guitare, violon et alto.
 RIEDL. Guitare, flûte et alto.
 RITTER. *id.*
 ROUGEON. 2 guitares et violon.
 SALVO. Guitare, violon et alto.
 STARKE. Guitare, violon ou flûte et alto.
 STOESEL. Guitare, violon et alto. — Guitare, flûte et piano.
 STREITWOLF. Guitare, flûte et violoncelle.
 TANDLER. Guitare, flûte, et alto.
 TEICHMULLER. Guitare, violon et flûte.
 TUCH. Guitare, violon et flûte.
 VARLET. 3 guitares.
 WANHAL. Guitare, piano et violon.

§ IV. *Duos.*19 *Deux guitares.*

ARNOLD*,	BÉRAT*,
AUBERT (Olivier)*,	BIRNBACH,
AUER,	BORNHARDT*,
AUSPENGER,	CALL*,
BARCO,	CARULLI*,
BATTHIOLI*,	CASTELLACCI,
BECKER,	CASTELLO,

CONRADY,
 COSTA *,
 DEFOSSA *,
 DELTIL,
 DIABELLI *,
 DOISY *,
 DUBOULLEY *,
 EGGER,
 EISELT,
 FÉLIX,
 FIER *,
 GATAYES *,
 GIULIANI *,
 GOEPFER,
 GRAGNANI *,
 HOVETZKI *,
 HUNTEN *,
 KREBS,
 KUFFNER *,

LHOYER *,
 LINTANT *,
 MEISSONNIER *,
 MOLITOR *,
 MORETTI *,
 NAVA *,
 NICOLAI,
 OBERLEITNER *,
 PHILIS,
 PICCHIANTI *,
 PORRO *,
 ROTONDI *,
 ROUGEON ,
 SELLNER *,
 SPINA *,
 VARLET *,
 WEISS *,
 WOLF *,
 WURFEL.

2^o Guitare et autres instruments.

AICHELBRUCH. Guitare et mandoline ou violon.

ALBERTI. Guitare et violon.

AMON. Guitare et piano à quatre mains. — Guitare et piano.

ARNOLD. Guitare et flûte.

AUBERT. Guitare et piano. — Guitare et violon.

BAYER. Guitare et flûte.

BÉDARD. Guitare et violon *.

BEVILACQUA. Guitare et flûte. — Guitare et piano *.

BILLARD. Guitare et violon.

BLUM. Guitare et piano *.

BOOM. Guitare et flûte.

BORNHART. Guitare et flûte.

BORSANI. Guitare et violon.

BORTOLAZZI. Guitare et mandoline ou violon. — Guitare et piano *.

BUSCH. Guitare et flûte.

CALL. Guitare et mandoline ou violon. — Guitare et violon. — Guitare et flûte. — Guitare et piano — Guitare et violoncelle.

CARULLI. Guitare et violon. — Guitare et piano. — Guitare et flûte. — Guitare et alto.

CASTELLACCI. Guitare et cor. — Guitare et piano. — Guitare et basson.

COLLA. Guitare et flûte.

DEFRANCE. *id* *.

DIABELLI. Guitare et piano. — Guitare et flûte.

DOISY. Guitare et flûte. — Guitare et violon. — Guitare et hautbois. — Guitare et basson.

DRESSLER. Guitare et flûte.

DUBOULLEY. Guitare et violon. — Guitare et piano.

FARRENC. *id*.

FIER. Guitare et piano. — Guitare et flûte.

FURSTENAU. Guitare et flûte *.

GÆNSBACHER. Guitare et violon.

GARNAUD. *id*.

GATAYES. Guitare et piano. — Guitare et violon. — Guitare et cor. — Guitare et flûte. — Guitare et violoncelle.

GELLY. Guitare et flûte.

GIULIANI. Guitare et piano. — Guitare et alto. — Guitare et violon. — Guitare et flûte.

GOEPFER. Guitare et basson. — Guitare et violon.

GRAGNANI. Guitare et violon.

HENKEL. Guitare et violon. — Guitare et piano. — Guitare et flûte.

HENRY. Guitare et flûte. — Guitare et violon. — Guitare et clarinette *.

HUMMEL. Guitare et piano.

HUNTEN. Guitare et flûte.

KNECHT. Guitare et flûte ou violon.

KOEHLER. Guitare et flûte. — Guitare et piano.

KRATZER. Guitare et flûte.

KUFFNER. Guitare et violon. — Guitare et flûte. — Guitare et alto ou clarinette. — Guitare et piano.

KUMMER. Flûte et guitare.

LEGNANI. Guitare et flûte. — Guitare et piano *.

LHOYER. Guitare et violon.

LINTANT. Guitare et violon ou flûte.

MATIEGKA. Guitare et violon *.

MAYSEDER. Guitare et violon.

MEISSONIER. Guitare et flûte. — Guitare et violon. — Guitare et piano.

MELCHIOR. Guitare et flûte. — Guitare et violon.

MOLINO. Guitare et violon. — Guitare et flûte. — Guitare et piano *.

MOLITOR. Guitare et violon.

MONZINO. Guitare et flûte. — Guitare et violon *.

MORETTI. Guitare et violon.

MULLER. Guitare et clarinette.

NAVA. Guitare et violon. — Guitare et flûte.

NEUMANN. Guitare et flûte. — Guitare et clarinette. —

Guitare et violon. — Guitare, et cor de basset. — Guitare et alto.

PAGANINI. Guitare et violon.

PETIBON. Guitare et flûte.

PHILIS. Guitare et violon.

PICCHIANTI. Guitare et violon.

PLOUVIER. Guitare et violon. — Guitare et flûte*.

POLLEDRO. Guitare et violon.

POLIET. Guitare et violon. — Guitare et flûte.

PORRO. Guitare et violon.

RESSI. *id.*

ROLLA. Guitare et violon.

SANDRINI. Guitare et flûte.

SCHNEIDER. *id.*

SCHOLER. Guitare et piano.

SEEGNER. Guitare et violon*.

SIPPEL. Guitare et piano.

SOUFFMANN. Guitare et flûte.

SPINA. Guitare et violon. — Guitare et flûte.

TURNER. Guitare et hautbois.

TUCZEK. Guitare et piano*.

VARLET. Guitare et violon. — Guitare et flûte.

WANHAL. Guitare et piano.

WOLF. Guitare et violon. — Guitare et piano.

§ V. Solos de guitare.

[Selon notre coutume, nous évitons de reproduire dans la liste des auteurs qui ont composé des morceaux à guitare seule, les noms de ceux qui ont paru dans les deux listes précédentes et qui s'y trouvent marqués d'un astérisque.]

AGLIATI,
AGUADO,
AIBL,
BIGOT,
BOBROWICZ,
BODSTEIN,
BRAND,
CALEGARI,
CARCASSI,
DERWORT,
DREXEL,
EICHBAUM,
GAUDE,
GAUDIANO,

GOLHMICK,
GROEFFER,
HARDER,
HARDTMUTH.
JECKEL,
KNJZE,
LEMOINE,
MARESCOT,
PARRINI,
PARTISCH,
PASINI,
PAULIAN,
RAULX,
RIGOT,

ROUSSELOT,
 SCHAN,
 SCHULZ,
 SCHUSTER,
 SEGURA,
 SOR,

STEINFELS,
 STOLL,
 STRAUSS,
 TANDLER,
 TROEG,
 VIDAL.

CHAPITRE V.

INSTRUMENTS POLYPLECTRES OU INSTRUMENTS A TOUCHE.

Article I^{er}. — *Musique de piano.*

[La musique de piano en tout genre est excessivement abondante ; si même l'on considère comme morceaux de piano ceux dans lesquels cet instrument n'est employé que pour accompagnement, l'on trouvera qu'il n'en est aucun pour lequel on ait plus écrit : en effet, le piano se prête à toutes les circonstances d'exécution et n'a d'autre inconvénient que de n'être pas portatif. Il a l'avantage immense de réduire l'orchestre d'une manière satisfaisante ; il présente de plus la facilité de fournir du travail aux mains de deux exécutants, ce qui, en ce cas, double son effet. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que le piano soit devenu presque universel et qu'il exerce dans les salons une suprématie qu'aucun autre instrument ne cherche à lui disputer.]

§ I^{er}. *Concertos.*

ASSMAYER,
 BACH (C.-P.-E.),
 BACH (J.-C.),
 BECZWARZOUSKI,
 BEETHOVEN,
 BENDA,
 BENEDICT,
 BERG,
 BLAHETKA,
 BOEHNER,
 BOIELDIEU,
 BONTEMPS,
 CHOPIN,

CRAMER,
 CZERNY,
 DANZI,
 DÉMAR,
 DEMHARTER,
 DOURLIN,
 DRESSLER,
 DESZCZINSKI,
 DUMONCHAU,
 DUSSEK,
 EBERL,
 EDELMANN,
 FIED,

FLEISCHMANN,	MOSCHELES,
FODOR,	MOZART,
FROELICH,	NOZIN,
GEBEL,	MÜLLER,
GUGLIELMI,	NICOLAI,
GYROWETZ,	PAISIELLO,
HABERN,	PAYER,
HARTKNOCH,	PIXIS,
HASLINGER (à quatre mains),	PLEYEL,
HAYDN,	PRADHER,
HEMMEIRLEIN,	REICHART,
HERMANN,	RICHTER,
HERZ,	RIEGER,
HILLER,	RIES,
HIMMEL,	RIGEL,
HOFFMEISTER,	RIOTTE,
HUMMEL,	SCHMIDT,
JADIN,	SCHMITT,
KALKBRENNER,	SCHNEIDER,
KANKA,	SCHOBERLECHNER,
KALLIWODA,	SCHROETER,
KELLNERR,	STAMITZ,
KLENGEL,	STEIBELT,
KOEHLER,	STERKEL,
KOZELUCH,	TASKIN,
KREUTZER,	THALBERG,
KUHLAU,	VIGUERIE,
LATOUR,	WANHAL,
LEIDESDORF,	WEBER,
LEMOYNE,	WILMS,
LENTZ,	WINKLER,
LEPIN,	WOELF,
LESSEL,	WORZISCHEK,
LOGIER,	WURFEL,
MAYER,	ZEUNER,
MESTRINO,	ZIMMERMANN.

§ II. *Symphonics concertantes.*

BOCHSA. Piano et harp.

BOCHSA et KREUTZER. Piano et violon.

CZERNY. 2 pianos.

HUMMEL. Piano et violon.

THALBERG. Piano et violon.

VINALS. Piano et hautbois. — Piano et cor. — Piano et clarinette.

WIEDERKEHR. Piano et clarinette.

§ III. *Octuors, septuors, sextuors, et quintettes.*

AIGNER. Piano, flûte, violon, alto et violoncelle.

ARNOLD. Piano, 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse.

ASIOLI. Piano, clarinette, cor, basson, alto et violoncelle.

ASSMAYER. Piano et quatuor.

BEETHOVEN. Piano et quatuor. — Piano, hautbois. — Clarinette, cor et basson.

BLAHETKA. Piano et quatuor.

BOCCHERINI. *id.*

BRANDL. Piano, violon, alto, basson et violoncelle.

CRAMER. Piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse. — Piano, Harpe, flûte et 2 cors.

CHOPIN. Piano et quatuor.

CZERNY. Piano et quatuor. — Piano, 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse.

DANZI. Piano, hautbois, clarinette, cor et basson. — Piano, flûte, hautbois, clarinette et basson.

DUSSEK. Piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse.

EBERL. Piano, clarinette, 2 altos et violoncelle.

FIELD. Piano et quatuor.

GOEBEL. *id.*

GRUND. Piano, hautbois, clarinette, cor et basson.

HEROLD. Piano et quatuor.

HERZ. *id.*

HIMMEL. Piano, 2 altos, 2 cors ou clarinette et violoncelle.

HORZALKA. Piano et quatuor.

HUMMEL. Piano et quatuor. — Piano, violon, guitare, clarinette ou flûte et basson ou violoncelle. — Piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle et contre-basse. — Piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse.

JADIN. Piano, flûte, hautbois ou clarinette, cor et basson.

KALKBRENNER. Piano, 2 violons, 2 cors, alto et violoncelle. — Piano, 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse. — Piano et quatuor. — Piano, violon ou clarinette, alto ou cor, violoncelle ou basson.

LEIDESDORF. Piano et quatuor. — Piano, violon, clarinette, violoncelle et contre-basse. — Piano à quatre mains, voix, guitare, violon et violoncelle. — 2 pianos et quatuors.

MANSUI. Piano, violon, alto, cor et violoncelle.

MOSCHESSES. Piano et quatuor.

MOZART. Piano, harmonica, flûte, hautbois, alto et

violoncelle. — Piano, hautbois, clarinette, cor et basson. — Piano et quatuor. — Piano, hautbois ou flûte, ou clarinette, ou violon, alto et violoncelle.

ONSLow. Piano, flûte, clarinette, cor, basson et contre-basse, *ad lib.* ou piano. 2 violons, alto et violoncelle.

PAYER. Piano et quatuor.

PIXIS. *id.*

PLEYEL. *id.*

RIES. Piano, violon, alto, clarinette, cor et basson, violoncelle et contre-basse. — Piano, violon, violoncelle, clarinette, 2 cors et contre-basse. — Piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse. — Piano, harpe ou piano, clarinette, cor, basson et contre-basse.

RUMMEL. Piano, et quatuor. — Piano, 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse.

SCHMIDT. Piano, flûte, violon, alto et violoncelle.

SCHUBERT. Piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse.

SPOHR. Piano, flûte, clarinette, cor et basson.

STEIBELT. Piano et quatuor.

THALBERG. Piano et quatuor.

TRIEBENSEE. Piano, clarinette, cor anglais, cor de basset et basson.

WEBER. Piano et quatuor.

WIEDERKEHR. Piano, flûte, clarinette ou hautbois, cor et basson.

WITT. Piano et quatuor.

ZIMMERMANN. Piano, 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse.

§ IV. *Quatuors pour piano.*

AIMON. Piano, violon, alto et violoncelle. — Piano, cor, et 2 violoncelles.

BEETHOVEN. Piano, violon, alto et violoncelle.

BEHNER. *id.*

CALL. Piano, flûte, alto et violoncelle.

CRAMER. Piano, violon, alto et violoncelle.

CZERNY. Piano, clarinette, cor et violoncelle. — Piano, violon, alto et violoncelle.

DALBERG. Piano, hautbois, cor et basson.

DANZI. Piano, violon, alto et violoncelle.

DEMAR. *id.*

DUSSEK. *id.*

EBERL. *id.*

FODOR. Piano, 2 violons et violoncelle.

FOERSTER. Piano, violon, alto et violoncelle.

GOEHNRICH. *id.*

HASSINGER. Piano, flûte alto, violoncelle. — Piano, violon, alto et violoncelle. — Piano à quatre mains, piano et violoncelle.

HUMMEL. Piano, chant, violon, et guitare ou violoncelle.

KALKBRENNER. Piano, violon, alto et violoncelle.

KROMMER. *Id.*

KÜHLAU. *id.*

LEIDESDORF. Piano, flûte, violon et violoncelle.

MAYSEDER. Piano, violon, alto et violoncelle.

MENDELSON-BARTHOLDY. *id.*

MOSCHELEY. Piano, violon, clarinette et violoncelle.

MOZART. Piano, violon, alto et violoncelle.

PIXIS. *id.*

RAUZZINI. *id.*

REICHA. *id.*

REISSIGER. *id.*

RIEGER. *id.*

RIES. *id.*

RIGEL. *id.*

ROMBERG. *id.*

ROSENHAIN. *id.*

SCHNEIDER. *id.*

SMIDT. *id.*

SOLA. Piano, flûte, clarinette et basson ou violoncelle. — Piano, violon, alto et violoncelle.

SÖRGER. Piano, violon, alto et violoncelle.

STEIBELT. *id.*

STEUP. Piano, flûte ou violon, alto et violoncelle.

STRUCK. Piano, flûte, 2 cors ou 2 altos.

TURK. Piano, flûte, violon et violoncelle.

WANHAL. Piano et violon, avec alto et violoncelle, *ad lib.* — Piano, alto, violoncelle et guitare.

WILMS. Piano, violon, alto et violoncelle.

§ V. *Trios pour piano.*

AMON. Piano, flûte et violoncelle.

ANDRÉ. Piano, violon et violoncelle.

ASSMAYER. *id.*

AUBERT. *id.*

BAUDIOT. Piano, cor et violoncelle.

BEETHOVEN. Piano, clarinette ou violon et violoncelle — Piano, violon et violoncelle.

BERG. Piano, violon et violoncelle.

BERTINI. *id.*

BIEL. *id.*

BOCCHERINI. *id.*

BOHRER. *id.*

BOCHSA. Piano, harpe et cor ou violon. — Piano, harpe et flûte ou cor.

BOIELDIEU. Piano, violon et violoncelle.

BROD. Piano, hautbois ou flûte, ou violon ou clarinette et basson ou violoncelle.

CLEMENTI. Piano, flûte ou violon et violoncelle.

CRAMER. Piano, violon et violoncelle. — Piano, harpe et flûte.

CZERNY. Piano, violon et violoncelle.

DANZI. 2 pianos et violon.

DOURLEN. Piano, violon et violoncelle.

DUSSEK. *id.*

DUVERNOY. Piano, cor ou violon et violoncelle.

EBERL. Piano, violon et violoncelle.

ELER. *id.*

FERRARI. *id.*

FIORILLO. *id.*

GELINECK. *id.*

GYROWETZ. Piano, flûte ou violon et violoncelle.

HALM. Piano, violon et violoncelle.

HAYDN (J.). *id.*

HERZ. *id.*

HILLER. *id.*

HIMMEL. *id.*

HOFFMEISTER. Piano, flûte ou violon et violoncelle.

HUMMEL. *id.*

JADIN. Piano, violon et violoncelle.

KALKBRENNER. *id.*

KOEHLER. Piano, flûte et violon. — Piano, flûte et alto.

KÖZELUCH. Piano, violon et violoncelle.

KREUTZER (C.). Piano, flûte et violoncelle. — Piano, clarinette et basson ou violoncelle.

KROMMER. Piano, alto et violoncelle.

KUHLAU. Piano et 2 flûtes.

KUHN. Piano, flûte et alto.

LALANCE. Piano, violon et violoncelle.

LATOUR. Piano, harpe et flûte.

LOGIER. Piano, flûte et violoncelle. — Trio à six mains pour deux pianos.

MARESE. Piano, violon et violoncelle.

MAYSER. *id.*

MEZGER. *id.*

MOSCHELES. *id.*

MOZART. Piano, flûte et violoncelle. — Piano, clarinette ou violon et alto. — Piano, violon et violoncelle.

MOZIN. Piano, harpe et cor ou violon.

- MULLER. Piano, violon et violoncelle.
 NICOLAI. Piano, hautbois et cor.
 NISLE. Piano, violon et cor ou violoncelle.
 ONSLOW. Piano, violon et violoncelle.
 PAER. *id.*
 PIXIS. *id.*
 PLEYEL. Piano, violon ou flûte et violoncelle.
 POTTER. Piano, clarinette et basson.
 RASETTI. Piano, violon et violoncelle.
 RIEGER. *id.*
 RIES. Piano, clarinette ou violon et violoncelle. — Piano, flûte et violoncelle. — 2 pianos et harpe. — Piano, violon et violoncelle.
 RIGEL. Piano, harpe et violon.
 RINCK. Piano, violon et violoncelle.
 ROSETTI. *id.*
 RUPPE. Piano, clarinette et basson. — Piano, violon et violoncelle.
 SCHNEIDER. Piano, clarinette et basson.
 SCHOBERLECHNER. Piano, violon et violoncelle.
 SCHWENCKE. Trios à six mains.
 SOLA. Piano, flûte et violoncelle. — Piano, harpe et alto.
 STEIBELT. Piano, flûte ou violon et violoncelle.
 STERCKEL. *id.*
 THOMAS. *id.*
 URHAN. *id.*
 WANHAL. *id.*
 WEBER. Piano, flûte et violoncelle.
 WINKLER. Piano, violon et violoncelle.
 WOELF. Piano, violon et violoncelle.
 WRANITZKY. *id.*

§ VI. *Duos pour piano.*

[Les duos pour piano peuvent être divisés en trois classes : la première contient les duos à quatre mains qui exécutent sur le même instrument ; la seconde, les duos pour deux pianos ; la troisième enfin, ceux où le piano s'associe à un autre instrument quel qu'il soit. Dans ce paragraphe nous ne mentionnons que ceux de la seconde classe. Les deux autres seront indiqués dans le paragraphe suivant.]

Duos pour deux pianos ou pour piano à trois, cinq et six mains.

1^{re} *A deux pianos.*

AMADÉ,	BOGHSA (fils),
BERG,	BOIELDIEU,

CANDEILLE ,
 CLEMENTI ,
 CRAMER ,
 GZERNY ,
 DALVIMARE ,
 DUSSEK ,
 ÉBERL ,
 FERARRI ,
 GYROWETZ ,
 HERZ (H.) ,
 GOUBEAU ,
 HIMMEL ,
 HUMMEL ,
 JADIN (L.) ,
 ILINSKY ,
 KALKBRENNER ,
 KARR ,
 LECHOPIÉ ,
 LEIDESDORF ,

LEMOINE ,
 LICKL ,
 LINDPAINTNER ,
 MARIN ,
 MOSCHELES ,
 MUTHÉL ,
 PINIS ,
 PLAYEL (J.) ,
 POLLINI ,
 POLTER ,
 PRADHER ,
 RIGEL ,
 SAJJON ,
 SCHLOER ,
 STEIBELT ,
 STUNZ ,
 WOELF ,
 WORZISCHEK .

2° *A trois , cinq et six mains.*

BERTINI 6 ,	LEIDESDORF <i>id.</i> ,
BIEL 3 ,	LOGIER à 6 mains et 2 pianos ,
CZERNY à 6 mains et 2 pianos ,	MERBER 3 ,
DALBERG 5 ,	SCHWENKE 6 ,
HASSLER 3 ,	WOREL 5 ,
HOFFMANN <i>id.</i> ,	ZEUNER 3 .

§ VII. *Sonates et autres pièces pour piano seul.*

[Nous devons remarquer ici que la liste suivante contient non seulement les noms des compositeurs de *sonates* proprement dites , mais aussi un assez grand nombre de ceux qui n'ont publié que des pièces plus légères , telles que celles qui se gravent habituellement de nos jours et dont nous avons en plusieurs cas déploré la nullité. Ces productions écrites à la hâte , le plus souvent avec les idées des autres , sont aujourd'hui ce qui se vend le mieux. Une misérable *fantaisie* formée d'airs d'opéras nouveaux , est aujourd'hui regardée comme un *œuvre* , et les pianistes à la mode font de ces *œuvres* par centaines ; triste et malheureuse fécondité , et de plus , exemple remarquable du honteux charlatanisme de notre siècle. Autrefois un *œuvre* se formait de six ou de trois sonates , et dans ce dernier cas , elles devaient avoir plus d'étendue ; chacune était suivie fréquemment d'un adagio et d'un rondeau , et toujours

de ce dernier; voilà ce qu'il fallait pour constituer un œuvre; maintenant des platitudes de tout genre, des traits de prélude, des niaiseries harmoniques et mélodiques, du clinquant et des extravagances, voilà, sauf un bien petit nombre d'exceptions, la musique au moyen de laquelle on obtient des succès de société.

Dans cette liste, le premier astérisque indique les auteurs de sonates avec accompagnement de violon. C'est le genre de duo le plus ordinaire, le second astérisque marque les morceaux pour piano et quelque autre instrument. Enfin le chiffre 4, désigne les duos à quatre mains.]

ABEILLE * 4,	BORNHARDT * 4,
ADAM (A.-D.),	BRUNINGS,
ADAM (L.) **,	BUCHMANN,
ADLER *	BUHLER,
AGTHE,	CARBONEL,
AMON **,	CATEL *,
ALBRECHTSBERGER * 4,	CHAULIEU *,
ANDRÉ **,	CHOPIN,
ARNOLD **,	CLEMENTI **,
ASIOLI **,	COUPERIN,
ASSMAYER **,	CRAMER **,
BACH (C.-P.-E.),	CZAPEK **,
BACH (J.-C.) *,	CZERNY **,
BACH (J.-S.) **,	DALBERG **,
BACHMANN * 4,	DANZI **,
BASILY * 4,	DARONDEAU **,
BAUMBACH,	DEJAZET,
BE CZARZOUSKY *,	DEMAR **,
BEETHOVEN **,	DESORMERY * 4,
BELCKE * 4,	DESTOUCHES,
BENDA,	DIABELLI **,
BENEDICT *,	DITTNER *,
BENOIT,	DOTZAUER **,
BERG **,	DOURLIN **,
BERGER * 4,	DRECHSLER **,
BERNER * 4,	DROLING **,
BERTINI,	DUGAZON *,
BESEMANN,	DUMONCHAU *,
BIGOT,	DUSSEK **,
BIRNBACH *,	EBERL **,
BOCHSA **,	EBERLIN,
BOELY * 4,	EBERS **,
BOERNER *,	FARRENC *,
BOIELDIEU * 4,	FERRARI *,
BONTENPO,	FESSY,

FIELD **,
 FIORILLO **,
 FOERSTER * 4,
 FREYSTOEDLER * 4,
 FROMELT * 4,
 GABLER * 4,
 GOEDE *,
 GALLENBERG **,
 GEBEL * 4,
 GELINEK **,
 GEORGE ,
 GLOESER * 4,
 GOLLMICK * 4,
 GOUBEAU ,
 GREULICH * 4,
 GYROWETZ **,
 HAAG ,
 HALEVY * 4,
 HALM **,
 HANDEL * 4,
 HOESER * 4,
 HASLINGER **,
 HASSLER ,
 HAYDN (J.) **,
 HEMMERLEIN **,
 HENKEL * 4,
 HENSEL *,
 HERDLISKA *,
 HERMANN ,
 HEROLD * 4,
 HEROUX ,
 HERZ (H.) ,
 HERZ (J.) **,
 HIMMEL **,
 HOFFMANN **,
 HOFFMEISTER **,
 HORZALKA **,
 HUMMEL **,
 HUNTEN * 4,
 JADIN **,
 JOEGER * 4,
 JANSEN *,
 JAUCH .
 KALKBRENNER **,
 KALLIWODA * 4,
 KANNE **,
 KARR **,

KELZ **,
 KERSTEN ,
 KIRMAIR *,
 KITTEL ,
 KLEIN *,
 KLENGEL * 4,
 KLOSS * 4,
 KNECHT ,
 KOCH (C.) *,
 KOEHLER **,
 KOERNER * 4,
 KOZELUCH * 4,
 KREUTZER (C.) *,
 KROMMER **,
 KROHN ,
 KRAFFT **,
 KUFFNER **,
 KUH LAU **,
 KUNERTH ,
 KUNTZ *,
 KURPINSKI ,
 LADURNER **,
 LATOUR **,
 LAUSKA **,
 LEIDESDORF **,
 LEMIERRE **,
 LEMOINE ,
 LESSEL ,
 LEVASSEUR **,
 LICKL *,
 LIPAWSKY **,
 LISTE **,
 LOBE ,
 LOBRY ,
 LODI ,
 LOGIER **,
 MANGOLD *,
 MANSUI *,
 MARESSE ,
 MARKS ,
 MARSCHNER ,
 MAYER (C.) *,
 MEHUL ,
 MENDELSON BARTHOLDY ,
 MÈREAUX ,
 MERGER *,
 MIRECKI **,

MONTGEROULT,
 MORITZ ,
 MOSCHELES " ,
 MOZART " ,
 MOZIN * ,
 MUHLING * 4.
 MULLER " ,
 NEITHARDT * 4.
 NEUKOMM " ,
 NICOLAI * ,
 NIEDERMAYER ,
 NOTTING .
 ONSLOW " ,
 PAPE ,
 PAYER " ,
 PENSEL " ,
 PETIT ,
 PIXIS " ,
 PLACHY * 4.
 PLEYEL (J.) " ,
 PLEYEL (C.) * ,
 PODBIELSKY ,
 POLLINI " ,
 POTTER " ,
 PRADIER ,
 PREINDL ,
 REICHA * ,
 REICHARDT * 4,
 REISSINGER * ,
 REINTHALLER ,
 RIEGER * 4,
 RIEM " ,
 RIES " ,
 RIGEL * ,
 RINK * 4,
 RIOTTE " ,
 ROSENMULLER ,
 ROESLER * ,
 RUMMEL " ,
 RUTTINGER ,
 SANTUCCI ,

SCARLATTI ,
 SCHLOESSER ,
 SCHMIEDT ,
 SCHMITT (A.) * 4,
 SCHMITT (J.) * 4,
 SCHNEIDER " ,
 SCHOBERLECHNER " ,
 SCHROETER * 4,
 SCHUBERT (F.) * 4,
 SCHUBERT (S.) ,
 SECHTER ,
 SÉJAN * ,
 SIPPEL " ,
 SPERGEL " ,
 STADLER ,
 STARKE " ,
 STEIBELT " ,
 STEIN " ,
 STERKEL " ,
 STOESSEL " ,
 STRAUSS ,
 THALBERG ,
 TOMASCHECK ,
 TUCH ,
 TURK * 4,
 VIGUERIE " ,
 VOGLER * ,
 VOLWEILER ,
 WANHAL " ,
 WEBER " ,
 WIEDERKEHR * ,
 WILMS " ,
 WOETZ " ,
 WOLF " ,
 WOELF " ,
 WORZISCHEK * ,
 WRANITZKY ,
 WURFEL * 4,
 ZIMMERMANN ,
 ZINK ,
 ZOELNER * .

Article II. — *Musique pour l'orgue.*

[Les morceaux destinés à l'orgue , sont de nature à se diviser de plusieurs manières. On pourrait d'abord les partager en grands et petits ; ensuite selon l'usage spécial au-

quel ils sont destinés, puis selon le culte pour lequel ils ont été composés. Ces divisions seraient ici de peu d'utilité, mais il est important de noter deux choses, 1^o que la très-petite quantité de musique d'orgue composée par des auteurs français est écrite en style idéal avec plus ou moins de liberté et se rapproche fort de la musique de piano; 2^o que la quantité considérable de musique d'orgue composée par les Allemands, écrite en style idéal, quant au choix des accords et des phrases mélodiques, est traitée particulièrement sous le rapport de l'harmonie : les accords se succèdent avec une pompeuse richesse et c'est ce genre d'effet qui plait le plus aux organistes de l'Allemagne. Ce goût de traiter la musique d'orgue avec une plénitude d'harmonie continuelle, rend souvent nécessaire la *pédale obligée*, et, comme l'exécution en ce genre exige un clavier de pédales disposé d'une manière particulière, il s'ensuit que souvent les compositions des organistes allemands ne sont pas exécutables sur un grand nombre d'orgues qui peuvent être excellents d'ailleurs.]

ADAM (J.-G.),
AIBLINGER,
ALBRECHTSBERGER,
BACH (A.-W.),
BACH (J.-C.),
BACH (J.-S.),
BACMANN,
BALBATRE,
BEETHOVEN,
BEHRENS,
BERGT,
BESEMANN,
BIBL,
BUHLER,
CHARPENTIER,
CLEMENTI,
DROEBS,
EBERLIN,
EBHARDT,
ENDIG,
ENGLER,
FESSY,
FISCHER (A.-G.),
FISCHER (M.-G.),
GACKSTATTER,
GEBHARDI,
GEISSLER,

GRESSLER,
GRUNBERGER,
GUNTERSBERG,
HOEFFNER,
HANDEL,
HARTIG,
HOENSER,
HENKEL,
HENNICK,
HERMANN,
HESSE,
KALKBRENNER (F.),
KAPP,
KELLER,
KELLNER,
KIRNBERGER,
KITTEL,
KNECHT,
KOEHLER,
LASCEUX,
LIPAWSKY,
LUMP,
MARTINI,
MEISTER,
MINÉ,
MORANDI,
MOZART,

MULLER ,	SEEGER ,
NICOLAI ,	STADLER ,
PAYER ,	STOLZE ,
PHILIPS ,	UMBREIT ,
REMBT ,	VIERLING ,
RIEDER ,	VOGLER ,
RINK ,	VOLKERT ,
ROHRMANN , ¹	VANHAL ,
RUTTINGER ,	VERNER ,
SANTUZZI ,	VESLEY ,
SCHIEDERMAYER ,	WOLF (C.-M.) ,
SCHNEIDER (W.) ,	ZOELLNER .
SECHTER ,	

Ici se termine la troisième partie de notre *Manuel* que nous avons appelée *accessoire* ou *complémentaire*, mais dans laquelle nous avons traité de diverses matières qui sont loin d'être sans importance.

Le livre neuvième a eu pour objet l'étude de l'*acoustique*. Quoique nous n'ayons pu nous arrêter qu'un instant sur cet intéressant sujet, nous avons recueilli ce qu'il y a de plus essentiel à savoir, en le mettant à la portée de tout musicien doué d'une intelligence ordinaire et possédant quelque instruction.

Le dixième livre a traité des *institutions musicales*, *libérales et mécaniques*. D'abord nous avons examiné les différentes méthodes employées pour l'*enseignement* de l'art. Nous avons parlé successivement de l'*enseignement individuel* et *collectif*, tant *mutuel* que *simultané*. Les différents *degrés de l'enseignement* nous ont ensuite occupé et nous avons examiné quelle devait être l'*organisation intérieure d'une école de musique*. Nous avons terminé en donnant le *règlement* actuellement en vigueur au Conservatoire de Paris.

De l'*enseignement* de l'art, nous sommes passé à l'*exercice* qui a fait l'objet de la seconde division de la première section.

Nous avons parcouru les divers *emplois* de la musique à l'*église* et au *théâtre*, et ici encore nous avons donné un *règlement* en vigueur, celui de l'Académie royale de musique.

La troisième division de la section a eu pour objet les *institutions politiques*, autrement la *législation musicale*,

Nous avons rapporté ces institutions à deux objets principaux, la *propriété littéraire* et les *théâtres lyriques*.

Dans la deuxième section du dixième livre, nous avons eu à traiter des *institutions mécaniques* ou de l'*industrie musicale* que nous avons suivie dans ses applications à la *reproduction des œuvres de musique* et à la *fabrication des instruments* de tout genre destinés à l'exécution.

Une *histoire sommaire de la musique ancienne et moderne* a rempli tout le onzième livre. On a pu y prendre une idée exacte du développement et de la marche de l'art jusqu'à nos jours dans les trois pays qui ont fait école.

Enfin, le douzième et dernier livre que nous venons d'achever a eu pour objet la *Bibliographie* de l'art. La première section a présenté la nomenclature des principaux *traités* écrits sur les différentes branches de la musique considérée dans toutes ses parties tant comme art que comme science. La seconde section a offert la série des principaux compositeurs qui ont écrit dans le style d'*église*, de *chambre*, de *théâtre* ou enfin dans le genre *instrumental*, et dont les ouvrages ont été rendus publics par les voies de la gravure et de l'impression.

Telles ont été les matières qui nous ont occupé dans cette troisième partie ; sa rédaction qui a exigé un travail souvent pénible et fastidieux, mais que nous serons loin de regretter, si, tout en critiquant notre ouvrage, on convient du moins de son importance et de son utilité.

FIN DU DOUZIÈME ET DERNIER LIVRE ET DE LA
TROISIÈME PARTIE.

RÉSUMÉ GÉNÉRAL

ET CONCLUSION.

Tout le tableau de la musique considérée tant comme art que comme science, s'est déroulé devant nos yeux : nous avons pu examiner successivement tous les rameaux dont est formé le grand arbre musical, et nous avons cherché à ne rien omettre de ce qui valait la peine d'être dit, même en ce qui ne concerne la musique que d'une manière accessoire. Si nous avons fait quelques omissions, nous pensons qu'elles ne sont pas en grand nombre, et c'est sans doute sur ce point que la critique insistera le moins. Mais nous sommes loin de nous dissimuler tout ce que notre travail offre d'imparfait ; nous le disons à l'avance, et nous y reviendrons vers la fin de ce résumé, qui ne sera qu'une récapitulation succincte des préceptes que nous avons donnés. Nous les réduirons ici en axiomes ou maximes, supposant que dans notre enseignement nous avons toujours été sur le chemin de la vérité, mais laissant aux juges compétents tout droit de relever nos erreurs, les en priant même, et leur adressant à cet égard des remerciements anticipés.

Dans cette analyse succincte des six volumes du *Manuel* on trouvera la substance et, s'il est permis de parler ainsi, la graine de l'ouvrage. Pour donner plus d'ordre à ce travail, nous répéterons en titre les grandes divisions que nous avons établies et qui ont donné à notre livre le peu de mérite qu'il peut avoir quant à l'ordre et à l'exposition successive des matières. A la suite de chacune des propositions fondamentales que nous poserons et sur lesquelles nous ne dissertons plus ici, les croyant suffisamment établies dans le corps de l'ouvrage, nous placerons des renvois qui indiqueront l'endroit où se rencontrent les développements de l'idée que nous mettons en avant et que nous offrons comme nous paraissant être la vérité. Avant d'entamer notre sujet nous devons donner à nos bienveillants lecteurs un avis fort important dans le cas où ils voudraient revenir de cette récapitulation au texte. En plusieurs endroits du

Manuel, on a cru devoir respecter les ouvrages originaux auxquels on avait emprunté le fond et souvent même la forme de l'ouvrage, et l'on s'est presque toujours abstenu de les mutiler : on y a souvent ajouté, mais on n'a pas fait sans de graves motifs des retranchements considérables ; le plus ordinairement d'ailleurs, on a placé dans les notes diverses choses qui ne pouvaient être intercalées dans le texte sans qu'il en fût déparé. En conséquence, le lecteur qui voudra vérifier ou repasser quelques-uns de nos développements, retrouvera la substance de notre doctrine autant dans les notes que dans le texte même : c'est assez dire que dans cet ouvrage plus que dans tout autre les annotations ne doivent pas être négligées. Il ne faudra pas non plus s'étonner de trouver une apparente disproportion dans quelques articles de ce *Résumé* : telle partie de la musique n'a qu'un très-petit nombre de données essentielles qui lui soient tout à fait propres, et se règle uniquement par des objets de détail ; dans ce cas ses bases se trouvent posées dans une autre partie : telle est, par exemple, le *contrepoint* qui, malgré toutes ses variétés, n'est au fond qu'un accident de l'*harmonie* considérée comme science des accords.

PREMIÈRE PARTIE. — *Connaissances élémentaires.*

La pratique d'un art consiste dans l'exercice des opérations qui le constituent.

La théorie d'un art a pour objet, 1^o d'en exposer la constitution et d'en décrire les procédés ; 2^o de donner les motifs sur lesquels sont basés cette constitution et ces procédés. (*Introduction du Manuel.*)

La musique est l'art d'émouvoir les passions au moyen de sons méthodiquement combinés. (*Livre I^{er}, chapitre I^{er}.*)

Les éléments de la musique sont les sons.

Les principales modifications du son sont le ton et la durée. La tonalité et le rythme sont les bases de toute théorie musicale.

Toute composition musicale est formée de tons et de durées.

La mélodie enseigne à combiner les tons et les durées quant à leur succession.

L'harmonie traite des tons et des durées quant à leur simultanéité. (*Livre I^{er}, 1^{re} section, chapitre II.*)

Le système musical moderne renferme une étendue de plus de huit octaves, dont cinq sont plus habituellement usitées.

Chacun des tons de ce système est séparé par une distance qui est tantôt d'un ton, tantôt d'un demi-ton,

L'ensemble du système pouvant se diviser en séries paires d'une octave, c'est dans cette étendue que se considère tout le système tonal. (*Chapitre III*.)

L'intervalle est la distance d'un ton à un autre ton qui se trouve avec le premier dans un rapport voulu. (*Chapitre III.*)

Les genres diatonique, chromatique et enharmonique se tirent des modifications dont la succession des tons du système est susceptible. (*Chapitre V.*)

Le mode est une ordonnance de tons relative à l'un d'entre eux pris pour base. (*Chapitre VII.*)

La musique s'écrit au moyen de caractères qui présentent nettement à l'esprit du lecteur les tons, les durées et toutes les autres modifications du son, que le compositeur a mis en œuvre. (*Livre I^{er}, section II^e, chapitre I.*)

L'exécution de la musique a lieu au moyen des voix et des instruments.

L'art du chant consiste à émettre le son vocal avec pureté, grace et expression.

L'art de la solmisation consiste à lire sans hésiter toute musique exécutable qui se présente. (*Chapitres II—V.*)

L'exécution au moyen des instruments a lieu d'après les procédés propres à chacun d'eux. (*Chapitres VI—XVI.*)

SECONDE PARTIE. — *Composition : 1^o composition en général.*

La science de la composition se rapporte à deux points principaux : 1^o la connaissance des formes générales communes à tous les genres ; 2^o celles des formes spéciales propres à chaque genre en particulier.

Toute composition, considérée en son essence, n'est autre chose que le développement d'un sujet mélodique qui en fait la base. (*Introduction.*)

Le terme de composition indique l'art de faire ou composer la musique : il désigne également toute production faite conformément aux règles de l'art. (*Livre II, Préliminaires.*)

La composition est l'art de former au moyen de l'assemblage des sons un tout pourvu de sens et d'expression. (*Ib.*)

Le compositeur doit s'accoutumer à penser musicalement et à suivre le développement de sa pensée sans employer d'autre secours que celui des signes. (*Ib.*)

Toute composition doit offrir un sens unique, quel que soit le nombre des parties. Ce sens se présente le plus souvent sous une forme mélodique que l'on appelle le *chant*. Celui-ci s'obtient par la mélodie et par l'harmonie. (*Ib.*)

La musique peut peindre les objets et les sentiments, mais elle est fort limitée quant aux premiers.

Toute composition doit n'être que le développement d'une proposition qui en est le thème ou motif.

L'invention du compositeur peut porter sur le motif ou sur les formes de développement. Celles-ci sont générales ou spéciales ; les premières convenant à tous les genres de composition, les autres servant à en déterminer les genres et les espèces. (*Ib.*)

2° Mélodie.

La mélodie est un assemblage de sons disposés selon l'ordre purement successif. (*Préliminaires du livre II.*)

Les lois de la mélodie naissent de celles de la modulation, terme qui indique en général l'art de conduire les tons, quel que soit le mode auquel ils appartiennent, et, dans un sens plus restreint, l'art d'enchaîner les divers modes ou de passer d'un mode à un autre. (*Livre II, section I^{re}.*)

L'assemblage mélodique se forme de périodes qui se décomposent en phrases, susceptibles elles-mêmes de se diviser en parties plus petites.

Les terminaisons ou points de repos déterminent les diverses parties des périodes et des phrases, parties qui peuvent être plus ou moins longues. (*Livre II, section III.*)

Les propositions mélodiques peuvent être plus ou moins étendues ; elles peuvent être simples ou compliquées de propositions incidentes : mais elles sont toujours régies par les mêmes lois de la modulation, et par celles du goût et du sentiment. (*Ib.*)

Les périodes se forment en rassemblant les propositions mélodiques. Cet assemblage a pour règle principale une certaine analogie de structure, tout à fait indépendante de l'expression du sentiment. (*Section IV.*)

Une proposition mélodique est presque toujours susceptible d'extension. Les moyens ordinaires d'étendre la mélodie, sont la répétition, la transposition, l'imitation, la variation des terminaisons, la parenthèse. (*Ib., chapitre III.*)

La structure des périodes mélodiques se règle sur les convenances particulières et sur l'usage auquel est destinée la composition. (*Ib.*)

On ne peut rien prescrire de positif sur l'invention première d'un motif, ni sur celle des parties mélodiques qui peuvent s'en déduire par un sentiment vague de convenance et d'analogie. Quant aux parties mélodiques secondaires, on peut les obtenir par des modifications dans la tonalité ou dans le rythme, ou enfin dans l'un et l'autre

à la fois. Les procédés à cet égard peuvent être purement mécaniques. (*Ib.*, chapitre V.)

3^o Harmonie.

L'harmonie est la science des accords.

Un accord est l'union de plusieurs sons entendus à la fois. Dans tout accord, deux choses sont à considérer, l'essence et l'emploi.

L'essence des accords se considère sous le double point de vue de leur structure et de leur nature. Par structure, on entend le nombre et la disposition des sons qui entrent dans la composition des accords; leur nature n'est autre chose que leur propriété ou qualité harmonique. (*Livre III, 1^{re} section*).

Les accords se considèrent d'abord relativement aux intervalles qui établissent les rapports de leurs différents termes.

Les intervalles sont consonnants ou dissonnants selon qu'ils satisfont l'oreille ou ne la satisfont pas : la satisfaction ou le mécontentement de l'organe peut exister à différents degrés dont la détermination donne lieu à diverses règles et usages particuliers.

L'euphonie des intervalles dépend de causes qui, jusqu'à ce jour, ont été mal déterminées.

L'aptitude des intervalles au mouvement ou au repos donne lieu à les distinguer en stables et appellatifs.

La distinction des consonnances en parfaites ou imparfaites naît de la faculté qu'ont les premières de donner l'impression d'un repos absolu qui ne laisse rien à désirer après lui.

Les accords peuvent être désignés par des chiffres qui ont alors un emploi sténographique. (*Livre III, chapitre I.*)

Un accord est la réunion de plusieurs intervalles harmoniques.

Le nom des accords se tire en général de l'intervalle que forment entre eux le ton le plus grave et le ton le plus aigu. Les autres intervalles, dont peut être composé l'accord, se considèrent également par rapport à celui qui sert de base.

Les accords peuvent être formés de trois, quatre, cinq et d'un plus grand nombre de sons.

La nature harmonique des accords dépend, comme celle des intervalles, de l'impression qu'ils produisent, agréable dans les uns, désagréable dans les autres. Cette impression fait que l'on emploie les premiers sans aucune condition particulière et les seconds accidentellement et avec certaines précautions.

La structure des accords et leur nature harmonique sont deux propriétés tout à fait indépendantes l'une de l'autre,

en sorte que des accords de même forme sont quelquefois d'une nature complètement opposée, tandis qu'au contraire des accords de forme différente sont de même nature.

Considérés relativement à leur structure, les accords peuvent être directs ou renversés.

Considérés relativement à leur nature, ils peuvent être consonnants ou dissonnants à divers degrés. (*Livre III, 1^{re} section, 1^{re} partie, chapitre II.*)

L'emploi des intervalles se règle sur leur nature.

Les intervalles consonnants forment le fond du tissu harmonique.

D'une consonnance parfaite à une autre consonnance parfaite, on ne peut passer que par mouvement contraire ou oblique.

D'une consonnance parfaite à une consonnance imparfaite, on procède par les trois mouvements, semblable, contraire ou oblique.

D'une consonnance imparfaite à une consonnance parfaite, on ne doit employer en général que le mouvement contraire ou oblique; l'usage du mouvement semblable ne saurait être mis en œuvre sans de certaines précautions.

D'une consonnance imparfaite à une autre de même nature, on peut faire usage des trois mouvements.

Les intervalles dissonnants s'emploient de deux manières : 1^o passagèrement, et dans ce cas ils n'ont aucune importance quant à l'harmonie; 2^o substantiellement, et dans ce cas ils sont assujettis à la préparation et à la résolution. (*Livre III, 1^{re} section, II^e partie, chapitre I.*)

L'emploi des accords se déduit naturellement de celui des intervalles, mais les considérations et les circonstances auxquelles donne lieu la structure particulière de chaque accord fournit des règles fort nombreuses. (*Ib. chapitre II.*)

4^e Accompagnement.

La science de l'accompagnement consiste à placer autour d'un sujet l'harmonie qui lui convient.

La détermination de l'harmonie convenable à un sujet se fait d'après deux sortes de considérations : celle du sujet en lui-même, celle de sa position relativement aux autres parties. (*Livre III, II^e section.*)

L'accompagnement se fait par les intervalles ou par les accords. Dans l'un et l'autre cas, il est réglé par la mélodie du sujet placé, soit à la partie grave, soit à la partie supérieure. La marche du sujet détermine l'harmonie dont il doit être revêtu. (*Livre III, II^e section.*)

5° *Contrepoint.*

L'objet du contrepoint est d'enseigner à disposer plusieurs parties secondaires autour d'une partie principale, invariable, en ayant égard aux diverses valeurs et figures de notes admissibles dans les parties.

Les principales divisions que l'on établit entre les différentes espèces de contrepoint sont fondées sur le style et la texture.

La plus importante de ces divisions est celle qui distingue le contrepoint en simple et en double ou complexe.

Les règles du contrepoint simple se bornent à fixer l'harmonie dont le sujet doit être revêtu et les formes diverses que les parties déduites sont susceptibles de prendre.

Celles du contrepoint double ont en outre à déterminer les conditions qui peuvent rendre l'harmonie déduite du sujet renversible, ou transportable d'une ou plusieurs manières et au moyen d'artifices qui donnent lieu à une foule de préceptes de détail. (*Livre IV.*)

6° *Imitation, canon, fugue.*

L'imitation consiste à reproduire avec plus ou moins d'exactitude dans une partie un trait ou passage exprimé par une partie primitive.

Les différentes manières d'imiter sont nombreuses et offrent une grande ressource pour varier les compositions. (*Livre V, Introduction.*)

Le canon n'est autre chose qu'une imitation étendue à tout un morceau ou à un passage d'une certaine étendue.

La composition de tout canon présuppose l'existence d'une mélodie que le compositeur crée mentalement ou explicitement et de laquelle il déduit l'imitation canonique.

Toutes les variétés que fournit l'imitation se reproduisent dans le canon; et la constitution de celui-ci donne encore lieu à quelques combinaisons particulières. (*Livre V, section I^{re}.*)

La fugue est une pièce de musique fondée sur les règles de l'imitation périodique.

Ses espèces se distinguent particulièrement par la manière différente dont peut être disposée l'imitation du début.

La marche de la fugue est soumise à des règles qui ne sont fixes et immuables que pour la fugue d'étude ou fugue scholastique.

Unité, clarté, ordre et variété, telles sont les qualités qui constituent une bonne fugue. (*Livre V, II^{me} section.*)

7^e Instrumentation.

L'instrumentation est l'art de disposer les compositions musicales de manière à ce qu'elles puissent être convenablement rendues par les divers organes naturels et artificiels au moyen desquels le son est produit.

La voix humaine est l'organe naturel du son.

La voix n'étant pas identique chez tous les individus, cette diversité donne lieu à une classification par genres et par espèces. La division en genres a lieu par la considération du sexe des individus et se subdivise en espèces qui comprennent les voix ordinaires et les voix extraordinaires dont voici le tableau :

Voix masculines ou viriles.

Voix extraordinaires.	Haute-contre	} taille.
	Haute	
Voix ordinaires.	Moyenne	
	Basse	
Voix extraordinaires.	Basse-contre	

Voix féminines ou puériles.

Voix extraordinaires.	Contre-haut	} dessus.
	Haut	
Voix ordinaires.	Moyen	
	Bas	
Voix extraordinaires.	Contre-bas	

Dans la pratique ces divisions se réduisent le plus ordinairement à deux sortes de voix pour chaque genre. (*Livre VI, section 1^{re}, chapitre 1^{er}.*)

Les instruments les plus en usage et leurs divisions les plus usitées sont :

Instruments à touches.	{	Piano.
		Orgue.
Instruments pincés.	{	Harpe.
		Guitare.
Instruments d'archet.	{	Violon.
		Viole.
		Violoncelle.
		Contre-basse
Instruments à vent.	} en bois.	Flûte.
		Hautbois.
		Clarinette.
		Basson.
		Serpent
	} en cuivre.	Cor.
		Trompette.
		Trombonne.
		Timballes
		Tambours, etc.
Instruments de percussion.	{	

L'association des différentes voix entre elles ; celle des instruments entre eux , enfin la réunion totale ou partielle des uns et des autres donne lieu à une infinité de combinaisons qui sont autant de ressources pour le compositeur. (*Livre VI, section II.*)

Les localités où s'exécute la musique ont une grande influence sur son effet : c'est une considération qui ne doit jamais être négligée. (*Ib., chapitre III.*)

8° Union de la musique avec la parole.

L'union de la mélodie et de la parole peut se faire selon deux procédés et d'après deux systèmes totalement opposés. Quant au procédé, il peut être question de placer un texte sous une mélodie , ou de composer une mélodie sur un texte proposé : quant au système, il peut arriver que la mélodie soit subordonnée au discours ou le discours à la mélodie. Ces deux systèmes ne sont jamais suivis à la rigueur.

L'union de la mélodie et de la parole donne lieu à deux classes de règles : celles qui ont pour but l'observation des convenances grammaticales et celles qui touchent à l'expression des sentiments. (*Livre VII, Préliminaires.*)

Les convenances grammaticales sont celles auxquelles le discours est soumis dans son ensemble et dans ses éléments, et à cet égard les syllabes , les mots, les phrases , les périodes donnent lieu à diverses règles de détail. (*Ib., section I^{re}.*)

L'expression des sentiments s'obtient en musique tant par la mélodie que par l'harmonie , mais surtout par la première.

La musique étant dans la nature , agit immédiatement sur nos sens , mais notre esprit vient s'immiscer à l'effet physique pour y chercher des rapports , des analogies.

La musique ne saurait représenter les phénomènes naturels , si ce n'est d'une manière extrêmement imparfaite.

L'art fournit des ressources suffisantes pour rendre l'idée de la plupart des passions humaines. La musique est à cet égard une langue universelle.

Le but que le poëte et le musicien doivent se proposer d'atteindre en s'associant , est de valoir mieux l'un par l'autre.

Le génie en musique consiste surtout dans l'invention de mélodies neuves, naturelles et intéressantes.

Les plus beaux effets sont ceux qui semblent les moins cherchés et que l'on prendrait pour une rencontre fortuite du génie et du talent (*Livre VII , II^e section.*)

9^e Genres ou styles.

Le goût exige que le musicien se soumette à certaines règles de convenance déterminées par l'objet même de sa composition. Ces règles donnent lieu à la distinction des styles d'église, de chambre et de théâtre et du style instrumental. (*Livre VIII, Préliminaire.*)

La musique d'église admet comme un de ses principaux éléments, le plain-chant, débris précieux de la musique des anciens Grecs.

Le plain-chant se montre tantôt isolé, tantôt accompagné par une harmonie vocale ou instrumentale.

On peut aussi en adopter les formes tonales en les soumettant au rythme moderne.

On introduit en outre à l'église toute espèce de musique ; mais pour mériter les suffrages éclairés, elle doit toujours avoir une teinte de gravité, une allure un peu sévère, en un mot, il faut lors même que ses formes se rapprochent le plus de la musique de théâtre, qu'elle se distingue du moins par un vague religieux qui pénètre l'auditeur sans que celui-ci s'en explique bien la cause. (*Livre VIII, 1^{re} section, 1^{re} division.*)

Les expressions « style de chambre », s'expriment d'elles-mêmes et indiquent un genre de compositions vocales destinées à être entendues à la chambre et au concert, le plus souvent par des professeurs ou des amateurs décidés et qui comportent en conséquence un choix d'idées et des développements tout particuliers.

Le style de chambre tel qu'on l'a conçu jusqu'à la fin du siècle dernier n'existe plus. Notre époque lui a substitué des pièces importées du théâtre, ou bien dépourvues de science et qui le plus souvent ne sont pas plus riches d'invention et de style.

Les airs nationaux qui méritent en tout cas d'être étudiés comme des types intéressants par leur fond même se rattachent au style de chambre. (*Livre VIII, 1^{re} section, II^{me} division.*)

Dans la musique de théâtre, tout doit être subordonné à l'action scénique.

Ici le compositeur doit faire attention qu'il ne travaille pas seulement pour les maîtres, mais qu'il s'adresse au public ; à une multitude composée d'individus qui, pour la plupart, aiment, il est vrai, la musique et l'entendent avec plaisir, mais qui, pour la plupart aussi, n'en ont qu'une très-faible et souvent pas la moindre teinture, ou qui, s'ils possèdent quelques notions à cet égard, n'ont qu'un médiocre exercice.

Tout ce qui a rapport à l'action doit de préférence être mis en récitatif; tout ce qui concerne l'expression des sentiments se réserve pour le chant proprement dit.

Les parties purement instrumentales d'un opéra doivent également être réglées d'après la constitution du poëme.

Ce n'est pas seulement ses auditeurs que doit avoir en vue le musicien dramatique lorsqu'il écrit, il doit bien s'assurer des moyens d'exécution dont il pourra disposer; ce qui s'applique particulièrement aux acteurs qui devront rendre ses idées. (*Livre VIII, 1^{re} section, III^{me} division.*)

Pour ce qui concerne le style instrumental proprement dit, les pièces qui s'y rattachent ont des formes générales qui leur sont communes et qui ne se modifient, en certains cas, que par suite de la nature particulière des instruments.

La musique instrumentale prise en général est soumise à des règles de conduite qui déterminent le plan des morceaux et fixent la succession des idées mélodiques et harmoniques d'une manière qui n'éprouve que des variations peu importantes : c'est ce qui donne lieu à ce que l'on appelle la coupe des morceaux.

Chacune de ces coupes est comme un cadre dans lequel on renferme la succession de ses idées, dont en ce cas l'arrangement peut être réglé à l'avance d'après les modèles universellement approuvés. (*Livre VIII, II^{me} section.*)

TROISIÈME PARTIE. — *Connaissances accessoires.*

1^o *Acoustique.*

Le mot *son* pris dans le sens général désigne toutes les sensations que nous recevons par l'organe de l'ouïe.

Quelle que soit l'espèce de son que l'on examine, on y rencontre quatre qualités principales relativement auxquelles il peut être directement modifié : le ton, la durée, l'intensité, le timbre. (*Livre IX, préliminaires.*)

La sensation qui résulte du son vient d'un mouvement de vibration imprimé d'une manière quelconque à l'organe de l'ouïe.

La vibration est un mouvement rapide et alternatif que fait sur lui-même un corps doué d'élasticité.

Le ton ou degré du son dépend du nombre des vibrations; le son est d'autant plus aigu que la corde fait plus de vibrations en un temps donné.

La durée du son dépend de celle des vibrations et a lieu tant que celles-ci sont sensibles à l'oreille. (*Livre IX, chapitre 1^{er}.*)

Les phénomènes des corps sonores les plus intéressants

pour la musique sont ceux de la résonnance multiple ; et sous-multiple , et les sons harmoniques. (*Livre IX, chapitre II.*)

Le calcul appliqué à la musique a surtout pour objet , l'ordonnance et la valeur des tons , la nature et la succession des intervalles. (*Livre IX, chapitre III.*)

2° *Institutions libérales.*

Dans la musique comme dans les autres facultés , on appelle *institutions libérales* celles auxquelles l'intelligence a la principale part. Les unes ont pour objet l'enseignement , les autres l'exercice. (*Livre X, Préliminaires.*)

La manière d'étudier et d'enseigner la musique peut être considérée sous deux aspects : 1° quant au système d'enseignement ; 2° quant au but particulier dans lequel se transmettent les préceptes. (*Livre X, 1^{re} section, 1^{re} division, chapitre 1^{er} et suivant.*)

La profession du musicien s'exerce dans les églises , les salons et les théâtres , et se subordonne aux convenances de ces lieux. (*Livre X, 1^{re} section, II^{me} division.*)

3° *Institutions politiques.*

La partie de la législation qui concerne la musique se réduit à deux chefs : 1° le droit qui résulte de la publication des œuvres musicales , par la voie de la gravure et de l'impression ou de toute autre manière ; 2° les règles auxquelles est assujétie l'exécution en public de ces mêmes œuvres. (*Livre X, 1^{re} section, III^{me} division.*)

4° *Institutions mécaniques.*

Les institutions mécaniques sont celles où la main de l'homme et les procédés mécaniques ont la principale part ; celles où l'artiste appelle l'artisan à son aide. Elles sont fort nombreuses pour la musique , et le nombre de bras que cet art occupe étonne la réflexion. On peut partager en deux grandes classes la partie mécanique de la musique : 1° la copie et la typographie musicale ; 2° la lutherie. (*Livre X, II^{me} section.*)

5° *Histoire de la musique.*

L'histoire de la musique , comme celle des arts , des sciences et de la littérature , peut être divisée en cinq âges : origine et formation , développement , perfectionnement ,

permanence, déclin. L'état actuel des choses est supposé appartenir au quatrième âge. (*Livre XI.*)

6^o *Bibliographie.*

La bibliographie musicale se forme de deux grandes sections, les traités et les œuvres.

Les traités se rangent sous deux rubriques principales : 1^o les livres relatifs à l'histoire de la musique ; 2^o les livres sur la théorie et la pratique de l'art. (*Livre XII, I^{re} section.*)

La classification des œuvres s'opère en raison des organes pour lesquels ils ont été composés et par lesquels ils doivent être exécutés, et en conséquence, des usages auxquels on les destine. (*II^e section.*)

Ces matières et beaucoup d'autres qui en dépendent ont été développées dans les douze livres du *Manuel de musique*, presque toujours avec beaucoup d'étendue, car en général nous avons craint les omissions quoique nous ne les ayons certainement pas toujours évitées, plutôt encore que la diffusion et les redites. Six volumes imprimés en caractère très-fin et dans lesquels il n'est question que de musique, c'est beaucoup, et pourtant il est des choses sur lesquelles nous aurions aimé à nous étendre bien plus que nous n'avons pu le faire. Ainsi, pour n'en donner qu'un exemple, l'union de la musique et du discours est une matière si belle et si ample qu'il est difficile de la toucher sans être tourmenté par une foule d'idées dont on serait bien aise d'essayer l'effet dans le public ; mais les questions à déduire de ces idées seraient si nombreuses et leur solution entraînerait à des développements si étendus, que l'on aime mieux y renoncer tout à fait que de se voir placé dans l'alternative de mutiler l'ensemble d'un système qui resterait inintelligible faute de développements, ou bien de faire un ouvrage dans un ouvrage, c'est-à-dire de donner toute son attention à une seule partie aux dépens des autres, en s'écartant des proportions adoptées au commencement. Beaucoup d'autres questions de détail se sont trouvées dans le même cas.

Comme nous avons eu occasion de le dire (1), les livres

(1) Voyez l'avis au lecteur en tête de la première partie, page vi, et en tête de la seconde partie, page iij.

I, II, III et IV avaient été préparés par M. Choron, nous les avons publiés tels qu'ils étaient, nous bornant à y ajouter quelques notes presque toujours sans importance. C'est ici le lieu de placer une remarque qui pourra servir à expliquer bien naturellement le choix des auteurs pris pour texte par M. Choron, et à éclaircir la disposition de certaines parties de l'ouvrage, qui, à vrai dire, se présentent au lecteur d'une assez étrange manière. Dans son introduction (1), M. Choron avait déjà dit un mot à ce sujet, mais il n'a pas donné la raison principale qui l'a empêché de faire entièrement, et comme l'on dit, sur de nouveaux frais, tout le travail du *Manuel*; nous ne voyons aucun inconvénient à la dire aujourd'hui; et nous croyons même que cette *révélation* ne peut être qu'utile à l'ouvrage et honorable pour M. Choron. Quoique son mérite fût généralement apprécié, il avait un grand nombre d'ennemis et il était loin de l'ignorer, il en avait malheureusement eu des preuves trop fréquentes. Cet excellent homme sentit que s'il mettait au jour dans un ouvrage élémentaire une foule d'idées et d'expériences faites pour heurter de front beaucoup de préjugés reçus et renverser une foule de données vulgaires, il attirerait sur son livre grand nombre de critiques dures et partiales qui pourraient être présentées d'une manière spécieuse, comme il arrive toujours lorsque l'on a contre soi les opinions communément admises. Quoiqu'il eût des raisons plus que suffisantes pour compter sur le triomphe définitif de ses propres idées, il ne se dissimulait pas que les choses pourraient être assez longtemps à en venir là et que, le premier effet étant contre lui, ce serait son éditeur qui en porterait la peine. Il résolut donc de s'exposer seul et dans une autre occasion à cette bourrasque musicale, et ce fut alors qu'il conçut le plan du *Manuel* et qu'il en rédigea les quatre premiers livres tels que nous les avons donnés.

Ce plan que nous avons dû suivre n'était pas sans inconvénients. Le principal consistait dans cette disposition fâcheuse pour un ouvrage élémentaire qui présentait sans cesse de front deux doctrines différentes et même le plus souvent opposées et offrait ainsi un commentateur luttant incessamment contre son texte. Ce défaut se remarque surtout dans la première partie. M. Choron avait cru devoir suivre Gervasoni qu'il avait fait traduire tout exprès; je sais qu'il s'en est repenti plus tard, et il est facile de s'en apercevoir dans quelques notes. Dans les dernières, il avait fini par se montrer si mécontent de l'auteur italien et il

(1) Pages 10 et 11.

l'attaquait avec si peu de ménagements que j'ai dû quelquefois mitiger ses expressions. Voltaire parlant de son commentaire sur le grand Corneille, disait *qu'il lui donnait des coups de pied dans le ventre l'encensoir à la main* ; Choron en agissait de même avec Gervasoni sauf la circonstance de l'encensoir. Quelques personnes que nous avions consultées avant de livrer la première partie à l'impression nous conseillaient de refondre les notes dans le texte ; autant valait refaire tout le travail, et il est certain que l'ouvrage y eût gagné du moins quand à la disposition. Cependant nous ne nous sommes pas rendus aux raisons que l'on nous donnait ; il nous a semblé que, puisque M. Choron s'était décidé à publier le premier livre du *Manuel* dans cet état, nous devons nous conformer à sa volonté, sauf à refaire plus tard un nouveau travail dans lequel nous refondrions toutes les notes adaptées au texte de Gervasoni.

Les défauts de ce genre ne se montrent pas dans le second livre : empruntée à un auteur très-estimable que des écrivains fort modernes ont impudemment copié en inscrivant audacieusement en tête de leur livre qu'ils étaient les premiers qui traitassent spécialement de la mélodie ; cette partie avait par elle-même un mérite suffisant pour intéresser vivement un lecteur attentif et studieux, quand même M. Choron n'eût pas intercalé dans le texte un assez grand nombre de passages dans lesquels se reconnaissent de prime abord, une merveilleuse sagacité, une expérience consommée, une science profonde. Ce que l'on peut trouver à reprendre dans ce livre, c'est la discussion de matières qui, à la vérité, ont rapport à la mélodie, mais qui, dans une encyclopédie musicale, devraient trouver leur développement en d'autres endroits. Un autre défaut de ce livre, c'est que la matière y est trop divisée et subdivisée ; on verra que dans les livres suivants on est quelquefois tombé dans le vice contraire. Quoi qu'il en soit, ce second livre est l'un des meilleurs et des plus utiles de l'ouvrage ; toute la partie qui traite de la composition en général et qui se trouve au commencement du livre est du plus vif intérêt. Elle appartient entièrement à Choron.

Le troisième livre, qui a pour objets l'harmonie et l'accompagnement, renferme sur ces matières plus de documents que tous les ouvrages publiés jusqu'à ce jour, mais il a l'inconvénient de manquer d'unité quant à la doctrine. Il est impossible de se dissimuler que la seconde section ne semble point déduite de la première, en sorte que l'on se demande comment doit être faite l'application des principes d'abord

émis, principes qui laissent une latitude en deçà de laquelle on s'est tenu quand il a été question de mettre en œuvre les matériaux rassemblés dans la première moitié du livre. Sans doute il serait beaucoup mieux que ce défaut (car c'en est un), ne subsistât pas; mais au fond, il a plus d'apparence que de réalité: on pourrait même, si l'on avait quelque goût pour la controverse, mettre en question s'il n'est pas plus avantageux de poser des règles un peu larges et de n'en présenter l'application que dans ce qu'elle offre de rigoureux; ou bien s'il ne vaut pas mieux établir des règles strictes auxquelles ensuite on est obligé de déroger par une multitude d'exceptions.

Quoi qu'il en soit, ce livre présente une analyse fort étendue des accords et une foule de renseignements utiles pour les artistes et les amateurs qui entreprendront l'étude de l'harmonie. On a reproduit presque dans leur entier dans ce livre le *Manuel de la basse générale* de Marpurg, le texte des *Partimenti* et des *Regole* de Feraroli, enfin la partie la plus intéressante du *Musicien pratique* d'Azzopardi. Les additions faites par Choron aux travaux de ces trois auteurs sont presque aussi nombreuses que dans le livre précédent, et ne sont pas moins importantes. On y remarque surtout un article excellent sur la nature et l'emploi de la quarte; jamais on n'avait discuté le caractère de cet intervalle avec autant de clarté, de raison et de profondeur. Les exemples qui sont joints à ce livre offrent pour la seconde section une série d'exercices destinés à ceux qui voudront s'habituer à l'accompagnement de la basse chiffrée; comme on possède peu de recueils de ce genre en France, celui que nous publions remédiera d'une manière suffisante à cette disette; ce mérite est propre à notre *Manuel* dans plusieurs de ses parties, et nous espérons que c'est surtout cet avantage qui lui attirera quelque estime.

Bien que le quatrième livre ne soit pas non plus parfaitement un quant à la doctrine, néanmoins il ne mérite pas à cet égard le même reproche que le précédent; l'enseignement du contre-point d'après la tonalité antique y est présenté selon les principes de Fux, et toute la partie où cette matière est traitée peut être considérée comme un chapitre séparé consacré à un objet que l'on est libre de négliger sans que le reste du livre y perde ou soit moins facilement compris. Sauf ce que l'on a extrait de Fux, tout ce qui concerne le contre-point simple et le contre-point complexe se trouvant emprunté au savant Marpurg, il en résulte que rien n'y est incohérent et que les règles s'enchaînent naturellement et se déduisent fort logiquement les unes des autres. Les additions

de Choron consistent dans l'analyse des exemples et de la doctrine de Fux et dans une assez grande quantité d'articles dans lesquels il explique, développe et quelquefois réfute les opinions de Marpurg : en plusieurs occasions, il a profité de l'occasion pour mettre en avant des définitions utiles, des éclaircissements depuis longtemps réclamés, des renseignements que l'on chercherait vainement ailleurs.

Le cinquième livre ne pèche pas par défaut d'unité de doctrine, car il n'est autre chose que l'exposé des opinions du même Marpurg ; à cet égard, il ressemble à tous les livres qui traitent de l'imitation, du canon et de la fugue ; ces matières ayant été élaborées avec tant d'étendue et de science par l'auteur allemand que tous ceux qui sont venus depuis n'ont fait que puiser dans son livre en changeant plus ou moins l'ordre des idées, et s'abstenant le plus ordinairement de citer celui qu'ils copiaient. Nous n'avons point agi de la sorte : nous avons même préféré donner dans son entier le travail de Marpurg que nous avons étendu dans quelques-unes de ses parties, nous conformant ainsi au plan, aux idées et à la partie du *Manuel* achevée par notre maître. Les additions que nous avons jointes à notre texte ont eu surtout pour but de résumer, d'expliquer et enfin de donner tout ce que depuis l'auteur qui nous servait de guide, on avait pu dire de nouveau ou simplement d'utile sur cette matière, ou enfin ce qui lui était échappé. Les nombreux exemples qui accompagnent ce livre le rendent doublement précieux : nous avons encore augmenté cette partie de plusieurs fugues composées dans un style auquel Marpurg s'était peu attaché ; ces pièces sont empruntées à l'un des plus célèbres maîtres de l'école italienne, Nicolo Sala.

La première section du sixième livre a quelque chose des inconvénients que nous avons signalés au livre premier. Nous avons dû, d'après le plan et le choix de M. Choron, adopter pour le fond de l'ouvrage l'ouvrage de Francœur, qui est un peu suranné ; les corrections que nous avons introduites dans le texte et dans les notés n'ont pas toujours dissimulé ce défaut. Néanmoins on sera le plus ordinairement satisfait des observations et des documents que nous avons rassemblés sur ce sujet ; la théorie des voix que nous avons traitée avec toute l'étendue que méritait un objet aussi intéressant nous paraît surtout utile ; nous y avons reproduit et développé le texte qui accompagnait un tableau vocal que M. Choron avait publié autrefois et où, selon sa coutume, il avait posé la question avec une parfaite exactitude et une admirable clarté.

La seconde section du même livre avait pour objet une

matière qu'un seul auteur à notre connaissance avait jusqu'à ce jour abordée et traitée avec l'étendue convenable : c'est Antoine Reicha que nous voulons désigner ici ; comme sa spécialité était la musique instrumentale, il a fait sur cet intéressant sujet des remarques fort utiles, et il a révélé certains secrets de facture et d'effets dont, avant lui, on démêlait mal l'origine et les résultats. Nous ne pouvions mieux faire que de suivre cet habile professeur ; c'est aussi ce que nous avons fait ; toutefois nous sommes loin de nous être bornés à reproduire purement et simplement ses idées, ce n'est même que dans ce qui concerne l'orchestre proprement dit que nous nous sommes constamment attachés à lui : du reste nous avons traité avec étendue les parties auxquelles il s'était à peine arrêté, et sur lesquelles ses études habituelles ne s'étaient point portées : tout ce qui regarde l'assemblage des voix a été examiné et développé avec beaucoup de soin ; enfin l'on chercherait vainement dans d'autres ouvrages relatifs à la composition musicale les réflexions sur l'exécution eu égard aux localités, qui terminent ce livre, et qui réunissent en quelques pages ce qui a été écrit de plus important sur cette matière dans un grand nombre de volumes.

Ainsi que nous le disions il n'y a qu'un instant (1), nous avons cru devoir nous renfermer dans d'étroites limites pour traiter les matières qui font l'objet du septième livre, et qui, plus que toutes autres, se seraient prêtées à de larges développements ; nous avons agi de la sorte, tant par les raisons que nous avons énoncées, que parce que nous avons craint de mettre en avant des idées qui ne seraient pas généralement reçues et approuvées. Nous nous sommes donc bornés à donner, d'après un travail anciennement rédigé par Choron, des notions sur l'union mécanique de la musique au discours ; cette partie du livre se termine par un travail estimable emprunté à Framery et que les poètes qui travaillent pour les compositeurs pourront lire avec beaucoup de fruit.

La petite métaphysique musicale qui forme la seconde section du livre VII, est basée sur les idées de Chabanon, celui de tous les écrivains musiciens qui a traité cette matière avec le plus de goût et de raison.

Le livre huitième offre des renseignements forts abondants sur des matières complètement négligées dans les traités de composition. L'utilité d'un tel travail ne sera

(1) Page 397.

pas contestée, et nous le croyons même de nature à faire rechercher l'ouvrage. Les secours dont nous nous sommes aidés sont surtout plusieurs fragments écrits depuis longtemps par M. Choron, qui nous ont servi de jalons pour tracer les règles de la composition eu égard aux styles. Nous avons aussi puisé quelques idées dans le dernier ouvrage de Reicha, intitulé *Art du compositeur dramatique*. Il serait trop long d'indiquer tous les autres auteurs auxquels nous avons fait des emprunts partiels. Nous avons eu à y mettre beaucoup du nôtre, et l'on ne s'en apercevra peut-être que trop; cependant ce livre nous semble un de ceux que l'on devra le plus souvent consulter par la seule raison qu'il n'existe rien de complet sur ces matières, et qu'en attendant mieux, ce que nous avons rassemblé pourra suffire du moins pour quelque temps. Les exemples qui accompagnent ce huitième livre sont fort nombreux, et offrent beaucoup de pièces de musique d'église et de chambre, devenues rares et presque introuvables.

La troisième partie de l'ouvrage, bien que n'étant qu'accessoire et complémentaire, offre au musicien qui a le désir de s'instruire, un grand nombre d'objets dont l'étude peut être infiniment utile, et l'avantage de trouver réunies en corps d'ouvrage une foule de notions qu'il faudrait chercher dans une infinité de volumes.

Le neuvième livre pourra, comme le septième, sembler un peu hors de proportion avec les autres, quant à son étendue. En effet ce livre est fort court, mais un traité complet aurait eu l'inconvénient contraire; nous avons donc cru ne pouvoir mieux faire que de reproduire le petit précis que M. Choron avait rédigé et publié dans les *Principes de composition des écoles d'Italie*.

Le dixième livre est au contraire fort étendu, et l'on aurait selon nous tort de s'en plaindre, car il est consacré à une matière sur laquelle on n'avait jusqu'à ce jour rien rassemblé de suivi et de complet. Nous pensons que la première section sera consultée fréquemment et ordinairement avec fruit. Nous avons en général trouvé peu de ressources dans les livres imprimés, si ce n'est pour ce qui concerne la législation musicale, mais il a été fort heureux pour nous de pouvoir mettre à contribution les manuscrits de M. Choron, dans lesquels nous avons trouvé une foule d'idées et de renseignements dont nous avons fait usage en les fondant dans notre rédaction sans en avertir le lecteur, notre intention étant de donner le texte même de ces fragments dans l'édition des œuvres de notre maître. On trouvera dans la première section de ce livre tout ce qui concerne

l'enseignement et l'exercice de la musique présenté avec des développements suffisants pour que nous osions croire n'avoir rien omis d'essentiel. Peut-être nous trouvera-t-on quelquefois prolixes et déclamateurs, si nous n'échappons pas toujours à ce reproche, nous croyons du moins ne pas le mériter souvent, et lors même que nous nous y sommes exposés, nous pensons que le fond du discours sera suffisant pour sauver la forme. Encore une fois, nous espérons que l'on consultera plus d'une fois ce dixième livre et que l'on ne perdra pas tout à fait son temps en le feuilletant.

La division consacrée à la législation musicale, bien que réduite à ce que l'on pouvait dire de plus succinct aura également son utilité et évitera de recourir à des livres que les musiciens surtout n'ont pas communément sous la main.

On en peut dire autant de la seconde section consacrée aux institutions mécaniques; la manière dont nous parlons de l'industrie musicale et de la copie, prouve assez l'intention que nous avons apportée à soigner toutes les parties de notre ouvrage. Quant à la lutherie, on ne pouvait s'attendre à trouver dans un ouvrage conçu sur le plan du nôtre, les développements que comporterait une telle matière; c'est dans les livres spéciaux qu'il faut aller les chercher. Au reste, nous avons tâché de rassembler tout ce qui pouvait intéresser le commun des lecteurs, nous avons décrit avec soin les instruments en en donnant les dimensions et les diverses méthodes de fabrication. Les amateurs nous sauront gré de ne pas avoir négligé cette partie, car toute personne qui joue d'un instrument est toujours bien aise de savoir par quels procédés s'obtient un objet qu'il a sans cesse entre les mains.

L'histoire de la musique, dont l'attrait est si vif pour tout musicien qui ne se borne pas à connaître l'époque musicale qui l'a vu naître, et qui veut savoir quel était l'art avant lui, se trouve traitée dans notre onzième livre d'une manière fort succincte, eu égard à l'abondance des matériaux, mais de telle façon cependant que l'on peut prendre, en lisant ce sommaire, une juste idée de l'état de l'art musical aux principales époques qui en ont signalé les vicissitudes. Ce travail fort exact et fort substantiel avait été rédigé en partie par Choron il y a plus de trente ans; nous l'avons complété, et nous avons cru ne pouvoir mieux le terminer que par une biographie du premier auteur du *Manuel*.

Le douzième livre, tel que nous l'avons dû rédiger, n'est qu'un ouvrage fait, comme l'on dit, avec des ciseaux; mais qui en contestera l'utilité et même la nécessité, en pensant qu'en France nous ne possédons pas le moindre livre de

bibliographie musicale? Nous aurions voulu pouvoir joindre à tous les ouvrages importants, quelques notes qui en eussent fait connaître exactement le contenu, ainsi que les diverses éditions et traductions; quelquefois aussi nous aurions aimé donner notre opinion sur le mérite des auteurs; c'était même sur ce plan que nous avions commencé notre travail, mais nous avons dû renoncer presque aussitôt à le suivre: il nous eût entraîné trop loin. Nous avons bien des fois regretté de nous voir ainsi empêchés de nous livrer à des recherches de notre goût et tout à fait dans nos habitudes; il nous est arrivé deux ou trois fois de ne pouvoir retenir notre plume, mais ces écarts ont été fort rares.

Nous avons dû nous restreindre davantage encore dans la seconde section consacrée aux œuvres, et nous avons fini par ne donner que les noms des compositeurs les plus renommés en chaque genre; l'épaisseur de ce dernier volume prouve assez que nous ne pouvions faire autrement.

Nous venons de jeter un coup d'œil rapide sur notre ouvrage, dans ses différentes parties, et nous avons dit franchement ce qui nous paraissait recommandable ou défectueux; si maintenant nous considérons le *Manuel* dans son ensemble, nous pouvons avant tout affirmer qu'il n'existe aucun ouvrage en aucune langue dans lequel toutes les parties de la musique aient été ainsi réunies, coordonnées et présentées comme l'ensemble d'un système, et sous un point de vue général et unique. Le professeur célèbre qui en a conçu le plan, possédait mieux que personne l'esprit d'ordre et de classification, et nous doutons fort que, pour présenter la série des connaissances musicales, l'on trouve jamais une disposition plus avantageuse que celle qu'il a jugé convenable d'adopter. Le mérite du plan nous semble devoir être mis hors de question, et nous sommes convaincus que, sous ce rapport, le *Manuel* est à l'abri de toute critique.

Mais comment ce plan si heureusement trouvé a-t-il été exécuté? toutes ses divisions ont-elles été mises en rapport entr'elles? tout s'y tient-il, s'y enchaîne-t-il? aucune partie n'est-elle négligée ou soignée aux dépens d'une autre? y a-t-il partout unité de vues et de système? n'y rencontre-t-on pas plus encore de contradictions que d'omissions? n'a-t-on pas quelquefois travaillé trop vite, adopté trop légèrement certaines opinions, négligé quelques idées modernes qui ne méritaient pas un pareil dédain?

L'examen que nous avons fait de chaque partie de l'ouvrage prouve assez que nous sommes disposés à passer condamnation sur plusieurs de ces points; nous avouons donc

que, parmi ces reproches, il peut y en avoir de fondés, mais ils ne peuvent recevoir des applications assez fréquentes pour ôter à l'ouvrage le mérite qui lui est propre, d'offrir en un faisceau tout ce qui constitue l'art et la science de la musique. Le défaut de rapport entre les parties n'est pas assez sensible pour détruire l'ensemble de la doctrine. Pour que ce défaut et ceux qui en découlent n'eussent aucune trace dans le *Manuel*, il eût fallu que la même main le rédigeât en entier, et il est à tous égards bien à regretter qu'un homme aussi savant et aussi exercé que Choron, n'ait pas eu le temps d'achever lui-même son entreprise.

Tel qu'il est, et malgré toutes les améliorations dont nous le reconnaissons susceptible, nous croyons que le *Manuel de musique* est un ouvrage éminemment utile, et nous le présentons avec confiance au public. Il pourra être consulté avec fruit, non-seulement par les amateurs qui voudront s'instruire, mais aussi par les artistes qui souvent trouveront dans ce livre des réflexions de quelque intérêt pour eux sur les parties de l'art qu'ils possèdent, et des notions fort importantes sur une foule de matières qui, bien qu'appartenant à la musique, ne sont point un objet d'étude dans l'enseignement ordinaire des écoles. Nous osons espérer aussi que même ense montrant, si l'on veut, sévère pour le *Manuel*, on accordera sans contestation que c'est une œuvre de conscience, et que les deux auteurs qui y ont travaillé ignoraient l'un et l'autre ce que c'est que ce charlatanisme, malheureusement si ordinaire de nos jours, Protée aux mille formes qui sait imaginer tant de moyens si variés et parfois si subtils pour allonger la liste de ses dupes. Que nous n'ayons pas réussi aussi bien que possible à faire un bon ouvrage, cela se peut; mais, on nous rendra la justice de dire que les seuls moyens par lesquels nous ayons cherché à nous faire valoir, ont été notre soin, notre application et notre persévérance; c'est ce que nous déclarons hautement, et ce que nous défions qui que ce soit de mettre en doute.

Il nous reste un mot à dire sur quelques détails presque matériels dont nous devons compte à nos lecteurs avant de terminer ce résumé.

L'indication du contenu du *Manuel*, placée au commencement de chaque volume, annonçait comme devant être donné à la fin de l'ouvrage, un *Vocabulaire des termes de musique*. Nous avons fini par reconnaître qu'il était infiniment préférable de terminer par une *Table générale et raisonnée des matières selon l'ordre alphabétique*: cette table rend un *vocabulaire* tout-à-fait inutile, puisque tous les

mots essentiels de la musique se trouvant expliqués dans le texte du *Manuel*, on peut, au moyen de la table, recourir à ces explications ; tandis que le vocabulaire n'aurait été qu'un double emploi, sans pour cela tenir lieu de table. Nous n'avons pas fait entrer dans cette table tous les noms propres cités dans la deuxième section du douzième livre, nous avons pensé qu'il suffisait de marquer aux articles qui concernent chaque instrument le lieu où se trouvait la liste des auteurs qui s'en étaient occupés. Quant aux auteurs de *traités* contenus dans la première section du même livre, leurs noms ont été soigneusement indiqués.

Notre intention était aussi de donner un *errata général* ; mais après de mûres réflexions nous y avons renoncé. Les fautes qui, dans le *Manuel*, ont échappé à la correction, sont presque toutes aisées à relever. La plupart se rapportent à des termes de musique mal orthographiés ou supposés, dans la construction de la phrase, d'un genre qui n'est pas le leur : ces sortes de fautes sont inévitables pour des termes qui ne sauraient être connus des correcteurs, et qui n'existent même pas dans les dictionnaires. Il y a aussi plusieurs fautes que le second auteur n'aurait pas dû laisser subsister, et qui lui ont échappé peut-être par négligence et inattention, mais peut-être aussi en raison de la finesse du caractère employé pour l'impression du *Manuel*. On aurait pourtant tort de se plaindre du choix que l'on a fait à cet égard, puisque, si l'éditeur n'eût pas pris ce parti, il aurait été dans la nécessité de multiplier les volumes déjà très-nombreux eu égard au titre de *Manuel*, et par conséquent d'augmenter le prix de l'ouvrage. Les fautes d'impression se remarquent quelquefois dans les noms propres ; il est difficile à un auteur qui possède la matière sur laquelle il écrit d'avoir toujours l'œil sur chaque lettre de noms qui lui sont familiers et qu'il prononce souvent bien des fois dans une journée : les correcteurs, qui sous ce rapport n'ont pas la même habitude que lui, recourent au manuscrit, qui est quelquefois douteux ; il en résulte que le nom reste tel qu'il avait été d'abord composé ou bien que l'on corrige une faute par une autre ; cela ne manque presque jamais d'arriver : un correcteur connaît le nom de M. Hase, membre de l'Institut et l'un des conservateurs de la bibliothèque royale, mais il ne connaît pas Hasse, compositeur du siècle passé, et croit que le nom de celui-ci s'écrit comme celui du premier. Une autre fois, il trouvera les noms du général Blein et de Blin l'organiste à peu de distance l'un de l'autre ; il croira que ces noms doivent s'écrire de même, et mille autres cas semblables.

Les noms et les titres d'ouvrages allemands sont parfois légèrement fautifs : les erreurs de ce genre qui ont pu être commises sont nées surtout de l'absence de voyelles accompagnées du tréma et d'*æ* substituées à des *ae*. Une autre erreur se rencontre assez fréquemment dans le douzième livre : lorsque deux ou un plus grand nombre d'ouvrages se trouvent cités à la suite l'un de l'autre, nous remplaçons, selon l'habitude, le nom de l'auteur par un — ; et lorsque le nom de l'auteur est inconnu, nous citons simplement le titre de l'ouvrage : or il est arrivé en plusieurs endroits que les correcteurs ont cru bien faire en plaçant le — où nous ne l'avions pas mis, ce qui peut induire en erreur sur l'auteur du livre. Quelquefois aussi l'emploi de termes techniques donnent à la phrase une apparence de non sens, les correcteurs nous ont fait dire *proposition* pour *proportion*, *exécuteur* pour *exécutant*, etc. : cela fait pour le lecteur musicien des non sens réels, mais il les corrige facilement de lui-même.

Toutes ces fautes étaient inévitables dans un ouvrage aussi étendu et qui, bien que traitant d'une seule matière, renferme autant de détails. Nous osons croire que si l'on considère les nombreuses occasions dans lesquelles nous étions exposés à nous égarer, on s'étonnera, non des fautes qui existent dans notre *Manuel*, mais de leur petit nombre eu égard à toutes celles qui pouvaient être commises.



Jusqu'ici, de même que dans tout le cours de l'ouvrage, j'ai parlé tant en mon nom qu'en celui de mon maître, cherchant sans cesse à m'identifier avec lui, et à présenter une doctrine qu'il eût approuvée et adoptée ; arrivé au terme d'un travail long et pénible, qu'il me soit permis d'ajouter quelques mots qui me sont tout à fait personnels.

La continuation du *Manuel* se présentait à moi sous de bien fâcheux auspices, puisqu'elle ne m'appartenait que par suite de la mort d'un maître, d'un ami auquel j'étais tendrement attaché, et dont la perte était à tous égards si déplorable. Obligé d'entre-couper la rédaction du *Manuel* par beaucoup d'autres travaux, je me suis souvent senti bien fatigué, et il a fallu que mon zèle fût stimulé par le désir d'accomplir une tâche sacrée ; il est résulté de ces interruptions que je n'ai pas toujours bien embrassé l'ensemble de l'ouvrage, et mis les propositions et les explications en regard et en dé-

pendance les unes des autres. Les retards de l'impression m'ont bien des fois contrarié et dégoûté, souvent même au moment de renoncer à continuer ; mais j'ai été retenu par cette espèce de point d'honneur que je me faisais d'acquitter l'engagement souscrit par M. Choron, et de donner enfin au public un livre depuis si longtemps annoncé et attendu, et pour lequel l'éditeur avait déjà fait de grandes dépenses.

Le voici donc ce *Manuel de musique*, le voici terminé selon mon pouvoir ; je le présente avec confiance aux artistes et aux amateurs. De quelque manière qu'il soit jugé par le public, on ne pourra disconvenir que ce ne soit un répertoire musical bon à consulter ; que l'on s'accorde là-dessus, c'est tout ce que je demande ; si l'on ajoute que dans son ensemble l'ouvrage n'est pas sans mérite, et que quelques-unes de ses parties méritent une attention particulière, je ne désirerai pas d'autre éloge, je croirai mon but atteint.

Au moyen âge, l'on terminait les livres en reproduisant le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage, et l'on ajoutait qu'il se terminait heureusement, *feliciter explicit* ; si cet usage subsistait encore il faudrait le modifier pour moi, et au mot *feliciter*, on devrait en substituer un qui exprimât le sens opposé.

En effet, si j'ai commencé le *Manuel* sous la triste impression de la mort d'un maître à jamais regrettable, son achèvement est signalé pour moi par une perte plus fâcheuse encore et plus inattendue.

Je n'avais voulu associer personne à mon travail ; j'étais résolu de payer seul ma dette envers la mémoire du bon Choron ; j'avais cependant cru pouvoir me décharger de quelques objets de détail sur un élève, un ami, plus que tout cela, un enfant tendrement chéri et qui le méritait si bien. Il annonçait le plus bel avenir, et les heureuses dispositions que j'avais pris tant de plaisir à cultiver dans son jeune cœur s'étaient rapidement développées ; sa belle âme s'était aisément pénétrée de tout ce qu'il y a de grand, de beau, d'utile dans la morale aussi bien que dans les arts ; ses progrès surtout en ce qui touche la musique me faisaient espérer qu'il serait un jour compositeur et professeur distingué. Une mort prématurée a détruit cette belle existence. Frappé d'apoplexie dans la fleur de l'adolescence, à un âge où les atteintes de ce genre sont presque sans exemple, mon pauvre Gustave est passé de mes bras dans l'éternité ; sa langue subitement paralysée n'a pu même balbutier un dernier adieu, mais il m'embrassait étroitement, me serrait de tout ce qui lui restait de forces...

Dans tout le cours de la rédaction du *Manuel*, il avait souvent aidé et abrégé mon travail en opérant pour moi les

recherches; il devait faire la table générale, et certainement elle y eût gagné, car il avait plus de patience et de persévérance que moi, et son esprit attentif distinguait sans peine et démêlait tout ce qui méritait d'être relevé : il a seulement commencé ce travail au milieu duquel il m'a été enlevé; c'est moi qui ai dû l'achever, moi qui supposais que ce serait lui qui un jour terminerait les ouvrages imparfaits que je pourrais laisser après moi !

Que les lecteurs me pardonnent cette triste digression qui procure quelque soulagement à mon cœur accablé, mais après laquelle je n'ai plus la force de rien ajouter.]

FIN DU RÉSUMÉ GÉNÉRAL.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS LE SECOND VOLUME

DE LA TROISIÈME PARTIE.

	Pages.
AU LECTEUR.	V

LIVRE ONZIÈME.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.	I
PREMIÈRE SECTION. <i>Musique de l'antiquité ou origine et formation du système moderne.</i>	3
CHAPITRE PREMIER. De l'antiquité.	4
CHAPITRE II. Premiers siècles de l'ère chrétienne.	6
CHAPITRE III. Constitution du chant ecclésiastique. Saint-Ambroise, Saint-Grégoire.	7
CHAPITRE IV. Invasion des barbares.	8
DEUXIÈME SECTION. <i>Système moderne et son développement.</i>	12
CHAPITRE PREMIER. Invention de la gamme, origine du contre-point.	ib.

	Pages.
CHAPITRE II. Naissance du système moderne.	14
CHAPITRE III. Fixation du système des valeurs et des principes du contre-point.	18
TROISIÈME SECTION. <i>Perfectionement.</i>	23
CHAPITRE PREMIER. De l'art en lui-même. Du système musical.	<i>ib.</i>
CHAPITRE II. Des genres de composition.	31
Art. 1 ^{er} . Musique d'église.	32
Art. II. Musique de chambre.	38
Art. III. Musique dramatique.	41
Art. IV. Musique instrumentale.	46
CHAPITRE III. Des écoles. École d'Italie.	50
CHAPITRE IV. École d'Allemagne.	57
CHAPITRE V. École française.	62
CHAPITRE VI. Du mouvement musical des trois écoles depuis un demi-siècle.	75
Art. 1 ^{er} . Italie.	76
Art. II. Allemagne.	88
Art. III. France.	96

LIVRE DOUZIÈME.

BIBLIOGRAPHIE DE LA MUSIQUE.

PREMIÈRE SECTION. <i>Traité.</i>	119
CHAPITRE PREMIER. Origine, éloge, but et effets de la musique.	<i>ib.</i>
§ 1 ^{er} . Origine et invention de la musique.	<i>ib.</i>
§ II. Beauté et utilité de la musique.	124
§ III. But de la musique.	125
§ IV. Effets moraux de la musique.	<i>ib.</i>
§ V. Effets physiques de la musique sur les êtres animés.	<i>ib.</i>

CHAPITRE II. Histoire générale de la musique.	127
---	-----

CHAPITRE III. Histoire de la musique de certains peuples en particulier.	131
--	-----

§ I ^{er} . Égyptiens et Éthiopiens.	<i>ib.</i>
--	------------

§ II. Chinois.	132
----------------	-----

§ III. Hébreux.	133
-----------------	-----

CHAPITRE IV. Histoire de la musique des Grecs et des Romains.	134
---	-----

Art. I ^{er} . Auteurs anciens.	135
---	-----

Art. II. Auteurs modernes.	137
----------------------------	-----

§ I ^{er} . Musique des anciens en général.	<i>ib.</i>
---	------------

§ II. Musique des anciens, partie harmonique.	139
---	-----

§ III. Instruments de musique.	140
--------------------------------	-----

§ IV. Auteurs qui ont traité du rythme, du chant, de la musique théâtrale des anciens, de l'usage de la musique dans l'éducation, etc.	142
--	-----

§ V. Différence de la musique des anciens et de celle des modernes	143
--	-----

§ VI. Livres contenant l'explication des termes techniques.	144
---	-----

§ VII. Musique des Grecs modernes.	<i>ib.</i>
------------------------------------	------------

CHAPITRE V. Bibliographie de la musique du moyen-âge.	145
---	-----

Art. I ^{er} . Auteurs du moyen-âge.	<i>ib.</i>
--	------------

§ I ^{er} . Collection Gerbert.	<i>ib.</i>
---	------------

§ II. Auteurs divers.	149
-----------------------	-----

Art. II. Auteurs modernes qui ont traité de la musique du moyen-âge.	<i>ib.</i>
--	------------

Art. III. Bibliographies et glossaires fournissant des renseignements sur la musique du moyen-âge.	151
--	-----

	Pages.
CHAPITRE VI. Histoire de la musique moderne.	151
Art. 1^{er}. § I. En général.	<i>ib.</i>
§ II. Italie.	152
§ III. France.	153
§ IV. Angleterre, Écosse et Irlande.	<i>ib.</i>
§ V. Allemagne.	154
§ VI. Autres pays de l'Europe.	<i>ib.</i>
§ VII. Autres pays hors d'Europe.	155
Art. II. Bibliographie de l'histoire du chant ecclé- sastique et de la musique d'église.	156
§ I. Chant ecclésiastique et musique d'église en gé- néral.	<i>ib.</i>
§ II. Beauté, utilité, nécessité de la musique ecclé- sastique.	158
§ III. Du chant ecclésiastique en particulier.	<i>ib.</i>
§ IV. De l'usage du chant ecclésiastique.	159
§ V. Recueils de chants d'église dans lesquels se ren- contrent des renseignements appartenant à l'histoire de la musique.	160
§ VI. Sur l'introduction et l'admission de la mu- sique instrumentale dans les églises.	161
§ VII. Droits et devoirs des musiciens d'église.	162
Art. III. Musique de théâtre.	163
§ 1 ^{er} . En général.	<i>ib.</i>
§ II. En particulier	<i>ib.</i>
§ III. Opéra bouffon.	165
§ IV. Théorie de la musique de théâtre.	<i>ib.</i>
§ V. Pour ou contre l'opéra.	167
§ VI. Construction des salles de concert ou d'o- péra.	<i>ib.</i>
§ VII. Comparaisons de la musique italienne, fran- çaise et allemande. Guerre des bouffons. Gluckistes et Piccinites.	168
CHAPITRE VII. Notices relatives à la musique mo- derne.	170

DES MATIÈRES.

415

Pages.

Art. I^{er}. Biographies. § I^{er}. En recueil.

ib

§ II. Biographies particulières.

172

Art. II. Catalogues de compositions musicales ;
sociétés, dignités, privilèges des musiciens.

175

§ I^{er}. Livres et compositions musicales.

ib.

§ II. Sociétés, dignités musicales, législation.

177

Art. III. Dictionnaires de musique contenant
l'explication des termes de l'art et quel-
quefois aussi des articles sur l'histoire de
la musique et la vie des musiciens.

ib.

DEUXIÈME DIVISION. *Bibliographie théorique et pratique
de la musique moderne.*

ib.

CHAPITRE PREMIER. Doctrine physique et mathéma-
tique du son.

180

Art. I^{er}. Acoustique ou physique du son.

ib.

§ I^{er}. De l'acoustique en général.

ib.

§ II. De l'ouïe et de la voix. Phénomènes parti-
culiers de l'acoustique.

181

§ II. (*bis*). Du son et du ton en particulier.

183

§ III. Propagation et vitesse du son.

ib.

§ IV. Vibrations des cordes et autres corps.

184

§ V. Échos.

187

§ VI. Phénomènes acoustiques.

ib.

Art. II. Partie mathématique de la musique.

188

§ I^{er}. Écrivains qui en ont traité en général.

ib.

§ II. Calcul musical, proportions, tempérament.

190

Art. III. De la construction des instruments.

191

CHAPITRE II. Éléments de la musique.

192

Art I^{er}. Écrivains qui ont traité de quelques par-
ties de la musique. — § I^{er}. Sémiologie
musicale.

ib.

§ II. Tonalité.

195

§ III. Mesure.

ib.

	Pages.
Art. II. Musique pratique en général.	196
Art. III. Méthodes de chant.	203
§ I ^{er} . Méthodes de chant plane et figuré en général.	<i>ib.</i>
§ II. Méthodes spéciales de plain-chant.	205
§ III. Méthodes de chant figuré ou musique proprement dite.	210
CHAPITRE III. Méthodes d'instruments.	217
Art. I ^{er} . En général.	<i>ib.</i>
Art. II. Méthodes particulières à divers instruments.	218
§ I ^{er} . Instrument d'archet.	<i>ib.</i>
§ II. Instrument à vent en bois.	221
§ III. Instrument à vent en cuivre.	223
§ IV. Harpe et guitare.	225
§ V. Piano-forte.	227
§ VI. Orgue.	229
CHAPITRE IV. Doctrine de l'harmonie.	231
Art. I ^{er} . Harmonie en général, intervalles, échelles, accords. — § I ^{er} . Harmonie en général.	<i>ib.</i>
§ II. Intervalles et échelles.	232
§ III. Accords et leur succession.	<i>ib.</i>
Art. II. Systèmes d'harmonie.	233
Art. III. Basse continue et accompagnement au moyen des chiffres.	235
CHAPITRE V. Composition.	239
Art. I ^{er} . Encyclopédistes.	<i>ib.</i>
Art. II. De la composition musicale en général.	243
Art. III. De certaines parties de la composition.	247
§ I ^{er} . Contre-points, fugues, canons.	<i>ib.</i>
§ II. Composition vocale.	249

DES MATIÈRES.

417

Pages.

§ III. De la composition instrumentale.	250
§ IV. De la mélodie.	<i>ib.</i>
§ V. De l'exécution et de la direction de la musique.	251
CHAPITRE VI. Critique musicale.	252
Art. Ier. Esthétique musicale. — § Ier. Nature , applications , principes de l'art musical.	<i>ib.</i>
§ II. Du génie et du goût musical.	<i>ib.</i>
§ III. Expression , caractère , style de la musique.	253
§ VI. Union de la musique avec la poésie et le langage.	<i>ib.</i>
Art. II. Livres historico-critiques.	255
§ Ier. Recueils et ouvrages périodiques.	<i>ib.</i>
§ II. Livres historico-critiques.	256
§ III. Polémique musicale.	<i>ib.</i>
DEUXIÈME SECTION. <i>Œuvres.</i>	259
PREMIÈRE DIVISION. <i>Musique vocale.</i>	
CHAPITRE PREMIER. Musique d'église.	260
Art. Ier. Plain-chant et contre-point sur le plain-chant.	265
§ Ier. Plain-chant.	<i>ib.</i>
§ II. Contre-points sur le plain-chant.	267
Article II. Musique pour les voix seules.	268
§ I. Messes.	269
§ II. Psaumes.	273
§ III. Motets.	274
Art. III. Musique d'église avec accompagnement d'orgue.	276
§ Ier. Messes.	<i>ib.</i>
§ II. Psaumes.	279
§ III. Motets.	280

	Pages.
Art. IV. Musique d'église avec orchestre.	288
§ I ^{er} . Messes.	<i>ib.</i>
§ II. Psaumes.	291
§ III. Motets.	292
Art. V. Musique des églises non catholiques.	293
§ I ^{er} . Religion grecque.	<i>ib.</i>
§ II. Religion réformée.	298
Art. VI. Pièces de musique en langue vulgaire , oratorios , etc.	299
CHAPITRE II. Musique de chambre.	300
§ I ^{er} . Musique religieuse et morale.	301
§ II. Musique de chambre de divers genres.	303
CHAPITRE III. Musique de théâtre.	307
SECONDE DIVISION. <i>OEuvres de musique instrumentale.</i>	314
CHAPITRE I ^{er} . Symphonies.	316
Art. I ^{er} . Symphonies proprement dites.	<i>ib.</i>
Art. II. Musique de danse pour orchestre.	318
Art. III. Synaulie ou musique militaire.	320
CHAPITRE II. Musique pour instruments d'archet.	321
Art. I ^{er} . Violon. — § I ^{er} . Concertos et airs variés avec orchestre.	<i>ib.</i>
§ II. Symphonies concertantes.	322
§ III. Sextuors, septuors , etc.	323
§ IV. Quintettes	324
§ V. Quatuors.	325
§ VI. Trios.	327
§ VII. Duos,	328
§ VIII. Solos , sonates , etc.	331
Art. II. Musique pour l'alto ou viole.	<i>ib.</i>
§ I ^{er} . Concertos.	<i>ib.</i>
§ II. Autre musique pour alto.	<i>ib.</i>

Art. III. Musique pour le violoncelle. 332

§ I^{er}. Concertos. *ib.*

§ II. Autre musique. 333

CHAPITRE III. Instrument à vent en bois. 334

Art. I^{er}. Flûte. *ib.*

§ I^{er}. Concertos. 335

§ II. Symphonies concertantes. *ib.*

§ III. Sextuors et quintettes. 336

§ IV. Quatuors pour flûte et autres instruments. 337

§ V. Trios pour flûte. 339

§ VI. Duos. 341

§ VII. Solos, sonates. 344

Art. II. Musique pour le hautbois et le cor anglais. 345

§ I^{er}. Concertos. *ib.*

§ II. Symphonies concertantes. *ib.*

§ III. Trios, quatuors, quintettes. 346

§ IV. Duos. 347

Art. III. Musique pour clarinette et cor de basset. — § I^{er}. Concertos. *ib.*

§ II. Symphonies concertantes. 348

§ III. Septuors, sextuors, et quintettes. 349

§ IV. Quatuors pour clarinette. 350

§ V. Trios. 351

§ VI. Duos. *ib.*

§ VII. Solos, sonates, etc. 352

§ VIII. Musique pour le cor de basset. *ib.*

Art. IV. Musique de basson. *ib.*

§ I^{er}. Concertos de basson. 354

§ II. Trios, quatuors, quintettes. *ib.*

§ III. Duos pour basson. 355

§ IV. Solos, sonates, etc. *ib.*

	Pages.
Art. V. Musique pour quelques autres instrumens.	<i>ib.</i>
Morceaux pour flageolet.	356
CHAPITRE IV. Instrument à vent en cuivre.	357
§ Ier. Concertos pour le cor.	<i>ib.</i>
§ II. Symphonies concertantes.	358
§ III. Quatuors, quintettes, Sextuors.	<i>ib.</i>
§ IV. Trios.	359
§ V. Duos.	360
CHAPITRE V. Instruments pincés.	361
Art. Ier. De la harpe. — § Ier. Concertos.	<i>ib.</i>
§ II Symphonies concertantes.	<i>ib.</i>
§ III. Quatuors, quintettes, sextuors.	<i>ib.</i>
§ IV. Trios.	362
§ V. Duos.	<i>ib.</i>
§ VI. Solos, sonates, etc.	364
Art. II. Musique pour guitare.	365
§ Ier. Concertos.	<i>ib.</i>
§ II. Quatuors, quintettes, septuors, etc.	<i>ib.</i>
§ III. Trios.	366
§ IV. Duos.	367
§ V. Solos.	370
CHAPITRE V. Instruments polyplectres ou instruments à touches.	371
Art. Ier. Musique de piano.	<i>ib.</i>
§ Ier. Concertos.	<i>ib.</i>
§ II. Symphonies concertantes.	372
§ III. Octuors, septuors, sextuors et quintettes.	373
§ IV. Quatuors.	374
§ V. Trios.	375

§ VI. Duos.	377
§ VII. Sonates et autres pièces pour piano seul.	378
Art. II. Musique pour l'orgue.	381
RÉSUMÉ général et conclusion.	385

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU TOME SECOND
DE LA TROISIÈME PARTIE.

TABLE GÉNÉRALE

ET RAISONNÉE

DES MATIÈRES

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE.

(L'astérisque simple placé à la suite d'un nom propre , indique qu'il est cité dans la bibliographie des *Traités* , livre XII , 1^{re} section ; 3^e partie , t. II. Le double astérisque désigne un compositeur cité dans la bibliographie des *OEuvres* , deuxième section du même livre. Ainsi MARPURG * 227 , indique un *traité* de Marpurg , dont l'intitulé se trouve à la page 227 du tome second de la troisième partie du *Manuel*. De même BEETHOVEN ** 316 , marque un *œuvre* de Beethoven , dont la nature est indiquée à la page 316 du même volume. La lettre *n* indique le renvoi à une *note* : le P majuscule est une abréviation du mot *partie* , *p* minuscule du mot *page* , *t* du mot *tome*.)

A

AARON, P. III, t. II, p. 28, 38 —* 204, 105, 247, 256.

Abréviations, P. I, p. 80.

ABOS, P. III, t. II, p. 43.

Académie royale de musique ; règlement de cet établissement.
P. III, t. I, p. 137.

Acciaciatura, voyez *Brisé*.

Acappella, en quoi consiste ce style. P. II, t. III, p. 179.

— Abus de ce terme, *ib.*, à la note. Voyez *Allabrève*.

Accens employés en musique. P. I, p. 81.

Accentuation dans la mélodie. P. II, t. II, p. 41.

Accidents. Ce que c'est. P. I, p. 61.

- Accompagnement.* Est-il nécessaire pour l'étude du chant? P. I, p. 80. — Sur le piano, 112. — Règles générales de l'—, *ib.* Observations sur l'—, 113. — Objet de la seconde section du troisième livre du *Manuel*. P. II, t. I, p. 113, 260. — Ce qu'on entend en général par le mot accompagnement, *ib.* — Accompagnement d'un sujet placé dans une partie grave, 261 *et suiv.* — Accompagnement par les intervalles, *ib.* — Différences à cet égard entre le style antique et le style moderne, 262. — Accompagnement par les accords, 265. — Accompagnement de l'échelle diatonique, *ib.* — Des cadences, 267. — Accompagnement par les dissonances, 268. — Des progressions de la basse, 269 *et suiv.* Voyez *Progressions*. — Accompagnement d'un sujet placé dans la partie supérieure, 275 *et suiv.* — Détermination de la basse, *ib.* — Accompagnement des mouvements de la partie supérieure, 277. — Par les intervalles, *ib.* — Par les accords, 281.
- Accords*, leur essence. P. II, t. I, p. 114. — Leurs dénominations, leur structure et leur classification, 126. — Accords de trois sons et les sons dérivés, 129. — De quatre sons, 131. — Accords de tierce, quinte et septième et ses dérivés, *ib.* — De tierce, quinte et neuvième et ses dérivés, 134. — De tierce, quinte et onzième et ses dérivés, 135. — De tierce, quinte et treizième et ses dérivés, 136. — Accords de cinq et d'un plus grand nombre de sons, 137. — De la nature harmonique des accords, 139. — Accords consonnants ou quasi-consonnants de trois sons, 142. — Libres, 143. — Consonnants appellatifs, 145. — De quinte mineure et tierce diminuée, 146. — Consonnants ou quasi-consonnants de quatre ou d'un plus grand nombre de sons, 147. — Accord de dominante en mode majeur, *ib.* — De sensible, *ib.* — De neuvième et septième dominante, 148. — Accord de septième. — Accord de dominante en mode mineur, 148. — De septième de sensible, *ib.* — De septième et neuvième de sensible, *ib.* — Accord du mode mixte, 149. — De septième dominante, *ib.* — De septième de sensible, *ib.* — Accords dissonnants, 150. — Considérations générales sur les accords, *ib.* — Emploi des accords, 184. — Accords de tierce et quinte consonnants, 185. — De tierce et sixte, 186. — De quarte et sixte, 187. — De tierce et quinte 189. — Bis-majeur de tierce et quinte, 191. — Accords de tierce et quinte dissonnants mixtes, 192. — Accords parfaits avec altération de l'octave, *ibid.* — Préparation et placement de l'accord de septième, 194 *et suiv.* — Ses résolutions, 202 *et suiv.* — Accord de quinte et sixte, 214. De tierce et quarte, 215. De seconde, 216. — Accord de neuvième, 218. — De on-

zième, 221. — De treizième, 223. — Emploi des accords pour l'accompagnement d'un sujet placé dans la partie grave, 265. — Pour l'accompagnement de l'échelle diatonique, *ib.*

Accord des instruments. P. I, p. 180. — Du tempérament, 181. — De la répartition, 184. — Accord des instruments d'orchestre, 185.

ACORÈDE. P. III, t. II, p. 9.

Acoustique. Objet du neuvième livre du *Manuel*. P. III, t. I, p. 1. Voyez *Son, Ton, Vibration*. — Livres relatifs à l'acoustique. P. III, t. II, p. 180 et suiv.

Acteurs lyriques. De la profession dramatique en général. P. III, t. I, p. 126. — Etat des comédiens chez les anciens, 127. — Dans les temps modernes, 129. — Qualités qu'exige la profession d'acteur lyrique, 130. — Rapports du comédien-chanteur avec les poètes et compositeurs et avec les rôles inférieurs, 132. — Législation à laquelle sont soumis les acteurs lyriques, 180.

Adagio. Mouvement lent. P. I, p. 72.

ADAM (Adolphe). P. III, t. II, p. 101. — * 278, 280, 308.

ADAM (Louis). P. III, t. II, p. 73, 103. — * 228.

ADAMI, * 159.

ADAMI (Ernest-Daniel), * 187.

ADAMI DA BOLSENA, * 170.

ADAMUS DE FULDA, * 149.

ADELUNG, * 175, 233.

ADEOBALDUS, * 146.

Ad libitum. Signification de ce terme. P. III, p. 76 et n. a.

ÆGIDIUS (Jean), * 148.

ÆLIEN. P. III, t. II, p. 136.

AGRICOLA, * 205, 210, 217.

AGUADO, * 227.

AGUS, * 214.

AHLE, * 211, 214.

AIBLINGER, ** 292, 301.

AIGNER, ** 271.

AIGUINA, * 205.

Air. Sa définition. P. II, t. I, p. 99. — Forme ou coupe mélodique des airs, *ib.* — En quoi il diffère du récitatif. t. III, p. 135. — Des airs nationaux, 217. — Réflexions à ce sujet, 224. — De l'air au théâtre, 241. — Ses différentes espèces, 241. — Comment le musicien doit s'y prendre pour l'écrire. 242. — De sa coupe, *ib.* — Différentes manières d'y reproduire un motif, 243. — Airs de ballet, 257.

Air varié. Pièce de musique instrumentale; combien ce genre est misérable. P. II, t. III n. 89

- ALAU**X (l'abbé), ** 282, 283.
ALBRECHT, * 162.
ALBRECHTSBERGER. Son instruction sur l'emploi des intervalles altérés, les modulations extraordinaires et les cadences imprévues. P. II, t. I, p. 283. — Cité P. III, t. II, p. 61, 95, 96. — * 232, 237, 245.
ALCUINUS ou **ALBINUS**, * 146.
ALARDUS, * 137.
ALDAY père, ** 319, 320, 321.
ALDAY jeune, ** 321.
ALDRIGHETTI ou **ANDRIGETTI**, * 253.
ALFONSO DELLA VIOLA. P. III, t. II, p. 41, 45.
ALGAROTTI, cité P. II, t. II, p. 261. — * 165.
Alla breve. Mesure = ou *a capella*, P. I, p. 68 et n. a.
Allegretto. Mouvement moins vif que l'*Allegro*, P. I, p. 72.
ALLEGRI (Grégoire), ** 276.
Allegro. Mouvement vif. P. I, p. 72. *Allegro* de symphonie, P. II, t. III, p. 279. — Analyse d'un *allegro* d'Haydn, 281.
Allemande. Air de danse à deux-quatre. P. II, t. III, p. 218.
ALMENROEDER, * 223.
Alphabet musical ou *Gamme*, P. I, p. 56.
ALTENBURG, * 224.
Alto. Voyez *Contralto*.
Alto viola. Voyez *Viole*.
ALYPIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 135.
AMBROISE, évêque de Milan, son travail sur le plain-chant. P. II, t. II, p. 174. — P. III, t. II, p. 7.
AMERBACH, * 229.
AMON. ** 320.
AMOROS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 125.
AMYOT, cité P. II, t. III, p. 171. — Ses ouvrages. P. III, t. II, p. 132.
ANCHERSEN, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 123.
Andante. Mouvement modéré. P. I, p. 72. — *Andante* de symphonie. P. II, t. III, p. 284. — Analyse d'un *andante* d'Haydn, 285.
Andantino. Mouvement modéré. P. I, p. 72.
ANDERS s'occupe d'une nouvelle *Bibliographie de la musique*. P. III, t. II, p. 120.
ANDERSC, * 179.
ANDRÉ, sa méthode de violon. P. I, p. 141. — * 219. — ** 238, 292, 316, 319.
ANFOSSI. P. III, t. II, p. 44.
ANGEBERT, ** 291.
ANGELONI, * 173.
Anglaise. Air de danse à deux-quatre. P. II, t. III, p. 218.
ANINUCCIA (Jean). P. III, t. II, p. 37.

Antécédent dans la fugue. Voyez Sujet.

ANTEGNATI, * 229.

Antienne. P. II, t. III, p. 192.

ANTONY, * 159.

APELL, ** 283, 292, 298.

APRILE. P. II, t. III, p. 215. — * 214.

APULÉE. P. III, t. II, p. 136.

ARCADELT. P. III, t. II, p. 22, 38.

Archet. Manière de le tenir pour exécuter sur le violon.

P. I, p. 137. — Sur le violoncelle, 148. — Sur la contrebasse, 153.

AREVALO, * 160.

ARIBO, * 147.

Ariette (Coupe de l'). P. II, t. I, p. 101. — *Ariette au théâtre* renferme les pièces connues sous le nom de *Chanson, Romance, Cavatine*. P. II, t. III, p. 238.

Arioso. Signification de ce terme. P. II, t. III, p. 236.

ARISTIDE QUINTILIEN, cité P. III, t. II, p. 4. — Ses ouvrages, 135.

AR STOXÈNE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 135.

ARISTOTE. P. II, t. II, p. 136.

ARNAUD (l'abbé), cité P. II, t. III, p. 230.

ARNAUD (François), * 153.

ARNOLD, * 251.

ARNOT, * 154.

ARNULPHUS DE SANCTO GILLEN, * 148.

ARRHÉNIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 124.

Art. Ce que c'est. P. I, p. 7. — *Operations de l'art, ib.*

ARTEAGA, cité P. II, t. III, p. 261. — * 163.

ARTUSI. P. III, t. II, p. 26, 28 — * 139, 247, 257.

ASIOLI, * 191, 201, 215, 220, 232.

ASTORGA (d'), cité P. II, t. III, p. 214; P. III, t. I, p. 62; t. II, p. 40. — ** 305.

ASSMAYER, 277.

Attache ou queue dans la fugue. P. II, t. II, p. 207, 208.

ATHÉNÉE. P. III, t. II, p. 136.

ATRAPART, sa méthode de cor. P. I, p. 164. — * 224.

Aubade. P. II, t. III, p. 218.

AUBER. P. III, t. II, p. 99, 100. — ** 308, 321.

AUBERT, * 220.

AUBÉRY DU BOULLEY, * 203. — ** 320.

AULAGNIER, ** 277, 279, 280.

AULU-GELLE. P. III, t. II, p. 136.

AUGUSTIN (Saint). P. III, t. II, p. 7. — * 138.

AUGUSTIN (le moine), envoyé en Angleterre par le pape Grégoire. P. III, t. II, p. 9.

AURELIANUS REOMENSIS, * 146.

Authentique (mode). P. II, t. II, p. 172.

Autographie de la musique. P. III, t. I, p. 203.

AVELLA (Jean d'), * 198.

AVISON, * 253.

AYMON, * 202, 233.

AZAIS, * 200.

AZZOPARDI, la seconde section du troisième livre du *Manuel* tirée en partie d'un ouvrage de cet auteur. P. I. p. 16.—P. II, t. I, p. 275.—* 245.

B

BACCHINIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 141.

BACCHIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 135.

BACH (A. Wilhem), * 298.

BACH (Jean-Sébastien), cité P. II, t. I, p. 140; P. II, t. II, p. 102, 155, 165, 166; t. III, p. 205, 296.—P. III, t. II, p. 59.—* 279, 288, 291, 292, 298, 299.

BACH (Charles-Philippe-Ernest). P. II, t. III, p. 205, 296.—P. III, t. II, p. 40, 61.—* 227, 237, 291, 298, 299.

BACH (Jean-Michel), * 237.

BACH (Pierre), * 320.

BACKOFEN et WENZEL, leur méthode de harpe. P. I, p. 180.

BACKOFEN, * 222, 225.

BACON, * 180.

BAGATELLA, * 191.

BAI, * 276.

BAILLEUX, * 200.

BAILLON, * 226.

BAILLOT. P. III, t. II, p. 73.—* 219, 220.—* 321.

BAINI. P. III, t. II, p. 84, 87.—* 196.

Ballade. P. II, t. III, p. 219.

Ballet (Airs de). P. II, t. III, p. 257.

BALLIÈRE, * 234.

BANCHIERI, * 206.

BANDINI, * 172.

BARBIER DE SAINT-PREUX, * 280, 281, 282, 283.

Barcarole, chant des gondoliers vénitiens. P. II, t. III, p. 219.

BARDI. P. III, t. II, p. 41.

BARDI, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 126.

BARETIT, * 163.

BARON, * 251.

BALONIUS, * 156.

BARTEL, * 319.

BARTHÉLEMY, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 139.

BARTHOLINUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 141.

BARTHOLUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 142.

BARTOLI, * 180.

Baryton (Voix de). P. I, p. 99, note *b*, 101. — Autrement appelée *moyenne taille* ou *moyen ténor*, est la voix qui se rencontre le plus communément chez les hommes. P. II, t. III, p. 8. — Clé de cette voix, son étendue, *ib.* — N'a été employée au théâtre qu'à une époque moderne, *ib.*

Bas dessus. Etendue et clé de cette voix. P. II, t. III, p. 15. — Voix commune dans les campagnes, chez les jeunes garçons, *ib.* — Souvent employée comme dessus dans l'ancienne musique d'église, *ib.*

BASILI, ** 285, 292.

BASSANI. P. III, t. II, p. 40.

Basset-horn. Voyez *Cor de basset*.

Basse. La partie la plus grave de l'harmonie ; basse fondamentale. P. II, t. I, p. 150. — Comment on accompagne au moyen des accords les divers mouvements de la basse, 269. — Basse diatonique, *ib.* — *Ascendante*, *ib.* — *Descendante*, 270. — Progression de seconde, de tierce, quarte, etc. Voyez *Progression* et *Seconde*, *Tierce*, *Quarte*, etc. — Basse tenant le plain-chant ; comment elle doit être accompagnée, 274. — Comment on la tire d'une partie supérieure, 275. — Comment elle se forme lorsque la partie supérieure est un plain-chant, 282. — Des livres relatifs au système de la basse fondamentale. P. III, t. II, p. 233.

Basse continue. Son usage pour l'accompagnement des morceaux destinés aux voix seules. P. II, t. III, p. 86. — Livres relatifs à la basse continue et à l'accompagnement au moyen des chiffres. P. III, t. II, p. 235.

Basse. Voyez *Violoncelle* et *Contrebasse*.

Basse (Voix de). P. I, p. 101. — Son étendue, 103. — Aussi appelée *basse-taille*, *basse vocale* ou *chantante*, est la plus grave des voix ordinaires. P. II, t. III, p. 9. — Avantages et inconvénients de cette voix, *ib.*

Basse-contre ou *Contre-basse-taille*. Etendue et qualité de cette voix. P. II, t. III, p. 10.

Basse-taille. Voyez *Basse*.

BASSILY, * 212.

Basson. Instrument à vent. P. I, p. 176. — Manière d'écrire la musique qui lui est destinée ; son étendue. P. II, t. III, p. 49. — Des tons favorables au basson, 50. — Des trilles ou cadences, *ib.* — Méthodes pour le basson. P. III, t. II, p. 223. — Auteurs qui ont écrit de la musique de basson, 352 et suiv.

Basson, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 68.

BATHE, * 210.

BATISTIN. P. II, t. III, p. 214.

BATON, * 169.

BATTON, ** 308.

BATTU, ** 321.

BAUDIOT, * 220.

BAUER, ** 298.

BAUMGÄRTER, * 219.

BAUMANN (Jean-Godfroy), * 159.

BAWR (Madame de); ses ouvrages. P. III, t. II, p. 130.

BAYER, * 221.

BEATTIE, * 254.

Beau en musique; en quoi il consiste. P. II, t. III, p. 167.

BEAUMARCHAIS, cité P. II, t. III, p. 217.

BECCARI. P. III, t. II, p. 41, 45.

Bécarre; son usage. P. I, p. 62.

BÊCHE, l'un des éditeurs du solfège d'Italie. P. III, t. I, p. 29.

BECK, * 159.

BEDARD, * 225. — ** 319, 320.

BEDE, * 149.

BEDOS DE CELLES, * 191.

BEETHOVEN, cité P. II, t. III, p. 206, 295. — P. III, t. II, p. 49, 91, 93. — * 247. — ** 283, 284, 289, 302, 308, 316.

Beffroy. Voyez *Tam-tam*.

BEKUHR, * 160.

BELLAY et VIZIEN, * 223.

BELLI, * 209.

BELLINI, cité P. II, t. III, p. 11. — P. III, t. II, p. 82. — ** 308.

BELLONI, * 216.

Bémol, son usage. P. I, p. 62. — Double bémol, 63.

BENDA, P. III, t. II, p. 48, 61.

BENDERALI. P. III, t. II, p. 104.

BENELLI, ** 292.

BENELLI, * 215.

BENESCH, ** 321.

BENNETT, ** 280.

BENEVOLE (Horace), P. II, — P. III, t. II, p. 51.

BENNATI, cité P. II, t. III, p. 17. — P. III, t. I, p. 34. — * 183.

BENOIT, chanteur envoyé en France sous Charlemagne. P. III, t. II, p. 10.

BENOIT (François), P. III, t. II, p. 104. — ** 308.

BENOIT (P.), * 209.

BERARD, * 213.

BERARDI, cité P. II, t. II, p. 142, 225. — P. III, t. II, p. 29, 38. — * 247.

BERBIGUIER, P. III, t. II, p. 103. — * 221.

- BERGER, " 320.
 BERIOT, " 321.
 BERLIOZ, P. III, t. II, p. 102.
 BERMUDO, " 217.
 BERNARD (Emery), " 210.
 BERNARD (Saint-), " 147, 149.
 BERNARDI, " 198.
 BERNELINI, " 147.
 BERG, " 258.
 BERGÈRE, " 301.
 BERGT, " 292, 299.
 BERNIER, P. II, t. III, p. 214.
 BERNER, " 299.
 BERNO, " 147.
 BERNOULLI (Daniel), " 184.
 RERNOULLI (Jacob), " 183.
 BEROALDUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 124.
 BERR, " 321.
 BERR, son école régimentale pour les instruments à vent.
 P. III, t. I, p. 30. — " 222, 225. — " 320.
 BERR et CAUSSINUS, " 225.
 BERR et DIEPPO, " 225.
 BERTEZEN, " 200.
 BERTHEAUME, P. III, t. II, p. 72.
 BERTINI, " 171.
 BERTON, cité P. II, t. III, p. 57, 250. — P. III, t. II, p. 71,
 97, 98, 100. — " 235. — " 308.
 BERTUCH, " 166.
 BETHISY, P. III, t. II, p. 67. — " 233.
 BEURHUSIUS, " 197.
 BEYER, " 212.
 BEZZOZI, P. III, t. II, p. 55.
 BIANCONI, " 183.
 BICHAT, cité P. III, t. I, p. 35.
 BINCHOIS, P. III, t. II, p. 21, 62.
 BINGHAM, " 162.
 BIOT, cité P. I, p. 25, n. — P III, t. I, p. 302.
 BIRD, " 155.
 BIS, cité P. III, t. I, p. 125.
 BISCH, " 320.
 BLAHACK, " 292.
 BLAINVILLE, " 129, 250.
 BLAMONT, " 153.
 BLANCANUS, " 187.
 BLANCHARD, P. III, t. II, p. 69.
 Blanche. Caractère de durée. P. I, p. 57.
 BLANCHET, " 213.

- BLANCHINI, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 141.
Blanchir, en parlant des voix. P. II, t. III, p. 11.
 BLANGINI, ** 308.
 BLASIUS, * 222, 223. — ** 308, 320, 321.
 BLAZE (H.), ** 277.
 BLEIN (le baron), P. III, t. II, p. 105. — * 186.
 BLIN. P. III, t. II, p. 104.
 BLUM, ** 308.
 BLUM, * 226.
 BLUMENTHAL, ** 321.
 BOCCHERINI. P. III, t. II, p. 49. — ** 292, 321.
 BOCHSA (Charles), * 225. — ** 308, 320.
 BOCHSA père, ** 320.
 BOECE, cité P. III, t. I, p. 91. — Choisit Acorède pour être
 envoyé à Clovis. P. III, t. II, p. 9. — * 137.
 BOETTNER, ** 298.
 BOËLDEU. P. III, t. II, p. 71, 73, 97, 98, 100, 101. —
 ** 308, 319.
 BOIVIN, * 175.
Bolero. Air de danse espagnol. P. II, t. III, p. 219.
 BOLETTI, * 152.
Bombarde. Jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 67.
 BONA, * 156.
 BONAVENTURE, * 205.
 BONESI, * 195.
 BONINI, * 188.
 BÓNANI, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 141.
 BONNET, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 128.
 BONTEMPI, * 128, 244.
 BONTEMPO, ** 289.
 BOOTZY, * 194.
 BORDIER, * 200.
 BORDOGNI. P. III, t. II, p. 104.
 BOBGHI, ** 292, 321.
 BORHER (Max.). P. III, t. II, p. 94.
 BORHEB (A.), ** 321.
 BOSIO, * 172.
 BOSSI, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 141.
 BOTTÉE DE TOULMON, * 150.
 BOTTRIGARI, * 139, 250, 257.
 BOUCHER, ** 321.
 BOUFFIL, ** 320.
 BOULANGER, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 142.
 BOULLEY. Voyez AUBERY DU BOULLEY.
Bourdon de seize pieds. Jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 66.
Bourdon de huit pieds. Jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 66.
 BOURGEOIS, * 205.

Bourée, air de danse de l'Auvergne. P. II, t. I, p. 75 ; t. III, p. 219.

BOUTELOU. P. III, t. II, p. 72.

BOYÉ, * 253.

BOYNEBOURGK, ** 319.

BRAUN, * 198, 224.

BREIDKOPF, ** 319.

BREITKOPF, * 175.

BRENDEL, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 125.

Breve, caractère de l'ancienne musique. P. I, p. 57.

BRIENNUS ses ouvrages. P. III, t. II, p. 136.

Brisé ou *acciaciatura*. Ce que c'est. P. I, p. 79.

BROCKLESBY. P. III, t. II, p. 126.

BROD, * 222. — ** 320.

BROMEL. P. III, t. II, p. 22, 26, 63.

BROOKBANK, * 161.

BROSSARD, * 177.

BROWE, * 104.

BROWNE (Richard), ses ouvrages. P. III, t. II, p. 126.

BROWNE (Jean), ses ouvrages. P. III, t. II, p. 129.

BRUAND, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 144.

BRUCE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 132.

BRUNI, * 219, — ** 309.

BUEL, * 195.

BULHER, * 237, 238, — ** 277, 279, 285, 289, 291, 292.

BUHL, ** 320.

BULH, * 224.

BULLER, * 241.

BUONONCINI. P. II, t. III, p. 214. —

P. III, t. II, p. 28, 40, — * 244.

BURCI ou BURZIO, * 256.

BURETTE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 138.

BURGH, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 130.

BURMANN, * 236.

BURNETT, * 203.

BURNEY, cité P. III, t. II, p. 17, 21. — * 130, 151, 173, 251.

BUSBY, * 130, 179, 201.

BUSNOIS P. III, t. II, p. 21, 33.

BUSSET, * 251.

C

CACCINI. P. III, t. II, p. 42.

Cadences mélodiques ; effets qu'elles produisent et circonstances qui les gouvernent. P. II, t. I, p. 61 et 62. — *Cadence d'attrappe* ou *d'inganno*, employée comme facilitant

l'extension des propositions mélodiques, 65. — Cadences servant à régler la disposition des phrases mélodiques ; 77, 79, 82, 85. — De l'accompagnement des cadences mélodiques, 267. — Cadences imprévues, 288.

CAFFARELLI. P. III, t. I, p. 31 ; t. II, p. 85.

CAFFIAUX. P. III, t. II, p. 17.

CAJANI, * 202.

CALCIDIUS. P. III, t. II, p. 136.

CALDARA. P. II, t. III, p. 214.

CALMET, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 133.

CALZABIGI, cité P. II, t. III, p. 261. — P. III, t. II, p. 44.

CALVIERE. P. III, t. II, p. 73.

CALVISIUS, * 127, 193.

CAM, ** 320.

CAMBERT. P. III, t. II, p. 70.

CAMBINI. P. III, t. II, p. 49.

CAMPAGNOLI, * 219. — ** 321.

CAMPION, * 226.

CAMPRA. P. II, t. III, p. 214. — P. III, t. II, p. 69, 70.

CANAUX. Son magasin de musique recommandé pour les pièces de musique sacrée. P. III, t. II, p. 300.

Canon. Ce que c'est. P. I, p. 14. — Résulte de l'imitation appliquée aux diverses formes mélodiques. P. II, p. 127. — Des différentes espèces de canons, *ib.* — Inscription des canons, 129. — Composition des canons, 131. — Manière de faire un canon à l'unisson à plusieurs parties, *ib.* — A l'octave, 132. — Manière de faire les canons à l'unisson, à la seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave à deux parties, par mouvement semblable et contraire, à temps égaux et à contre-temps, par imitation suivie ou interrompue, 132. — Canons à plusieurs parties par intervalles égaux et inégaux, par mouvement semblable et contraire et à contre-temps, 133. — Canon circulaire, 135. — Canon par augmentation et diminution, 137. — Canons non perpétuels en ce genre, très-faciles à composer, 137. — Ces sortes de canons sont, en certains cas, susceptibles de recevoir l'addition d'une partie en tierce, 138. — Composition des canons perpétuels par augmentation, *ib.* — Canons rétrogrades, 139. — Rétrogrades par mouvement contraire, 140. — Doubles canons, *ib.* — Canons sur un chant déterminé, 142. — Canons susceptibles d'être changés en trios ou quatuors, *ib.* — Canons avec une partie d'accompagnement, 143. — Canons polymorphiques, *ib.* — Manière de déchiffrer un canon, 147. — Usage des anciens maîtres par rapport aux canons, 148. — Recueil d'inscriptions pour aider à déchiffrer les canons, *ib.* — Utilité de l'étude des canons, 151. — Leur usage actuel, 152.

- Cantate*. En quoi consistent les morceaux de ce genre. P. II, t. III, p. 214.
- Cantiques*. P. II, t. III, p. 206.
- CAPELLA, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 135.
- Caprice*. Nom donné mal à propos à de certains morceaux de style fugué. P. II, t. II, p. 155. — Abus qu'on a fait de ce mot. P. II, t. III, p. 89.
- Caractères* de la musique. P. I, p. 55.
- CARAFFA. P. III, t. II, p. 81, 101. — * 309.
- CARACASSI, * 227.
- CARISSIMI. P. II, t. III, p. 214. — P. III, t. II, p. 39, 40. — 212.
- CARNOT, cité P. II, t. I, p. 109.
- CARON. P. III, t. II, p. 21, 62.
- CARPANI, * 173.
- CARTIER. P. III, t. I, p. 213. — * 219.
- CARRÉ, * 206.
- CARULLI (Ferdinand), * 226.
- CARULLI (Gustave), ** 312.
- CASALI, * 283.
- CASONI, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 124.
- CASSABOHN, * 181.
- CASSERIUS, * 182.
- CASSIODORE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 137.
- CASTAGNEDA Y GARCÉS, * 200.
- CASTIL-BLAZE, cité P. III, t. II, p. 105 — * 166.
- Castrats*, beauté de leurs voix. P. II, t. III, p. 18.
- CATALANI. P. III, t. II, p. 86.
- CATALISANO, * 231.
- CATEL, cité P. II, t. I, p. 140. — P. III, t. II, p. 31, 71, 73, 98, 105, — * 214, 220, 231, — ** 309, 320.
- CATRUFFO, ** 301, 309.
- CAVALLI. P. III, t. II, p. 43, 45.
- Cavatine*, air d'un seul mouvement fort usité au théâtre. P. II, t. III, p. 240.
- CENSORINUS. P. III, t. II, p. 136.
- CERONE, mis à contribution pour la rédaction du huitième livre du *Manuel*. P. I, p. 18. — Cité. P. III, t. II, p. 28, 33, — * 205, 240.
- GESTI. P. III, t. II, p. 40, 43, 45.
- Césure*, son emploi en mélodie. P. II, t. I, p. 57.
- CHABANON, sert de guide au continuateur du *Manuel* pour la composition de la seconde section du septième livre. P. II, t. I, p. v. — Cité P. III, t. II, p. 73, — * 169, 173, 252.
- Chaconne*, air de danse originaire d'Italie. P. II, t. III, p. 219.
- CHLADNI. P. III, t. II, p. 95. — * 181, 185, 192.

- Chambre.* De la musique de chambre considérée par rapport au lieu où elle s'exécute. P. II, t. III, p. 114. — Style de chambre, 208. — Ancien style en général, *ib.* — Du madrigal sans accompagnement, 209. — Du madrigal accompagné, 212. — De la cantate, 214. — Style moderne, 215. Des pièces de musique nationale, 217. — Auteurs qui ont composé de la musique de chambre. P. III, t. II, p. 300.
- Changées* (notes). Voyez *Notes*.
- Chanson*, est la véritable musique du peuple. P. III, t. II, p. 219. — Au théâtre, en quoi elle consiste et comment elle doit être coupée, 239.
- Chant.* Idées générales sur l'art de chanter. P. I, p. 90, 94, n. a, 95, n. 1. — Enseignement du chant. P. III, t. I, p. 30. — Méthodes de chant, t. II, p. 203. — Comment le chant se forme dans les compositions. P. II, t. I, p. 5. — Doit exister dans toute composition, quel que soit le nombre des parties, p. 7.
- Chant sur le livre.* Ce que c'est, en quoi il consistait en France. P. III, t. II, p. 68.
- Chanteur.* Attention qu'il doit apporter à bien connaître la salle où il doit être entendu. P. II, t. III, p. 117. — Précautions qu'il doit prendre pour la conservation de sa voix. P. III, t. I, p. 38 — Chanteurs d'église, comment ils doivent être choisis. 98.
- Chantres d'église.* P. III, t. I, p. 98.
- CHALON**, ses exercices pour le cor anglais. P. III, p. 176. — * 222.
- CHAMPEIN.** P. III, t. II, p. 71, — * 309.
- CHAPELLE**, * 321.
- CHARDINY.** P. III, t. II, p. 72.
- CHARLENAGNE.** Fait remarquable de l'histoire de la musique arrivé sous son règne. P. III, t. II, p. 9.
- CHARLES.** P. III, t. II, p. 105.
- Chasse.* P. II, t. III, p. 220.
- CHASSIRON**, * 166.
- CHASTELUX**, * 254.
- CHATEAUNEUF**, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 138.
- CHAULIEU**, * 203.
- CHELARD.** P. III, t. II, p. 90.
- CHENIER** (Marie-Joseph), cité P. II, t. III, p. 111.
- CHERUBINI**, cité P. II, t. III, p. 77, 177, 203, 250. — P. III, t. II, p. 45, 71, 97, 102, 108, — * 214, 249, — * 280, 283, 285, 288, 289, 292, 309.
- CHEVILLARD**, * 220.
- Choral*; différence des chorals et des airs ordinaires. P. II, t. I, p. 76; t. II, p. 3, 21; t. III, p. 207.
- Chœur.* De la composition pour les voix en chœur. P. II,

t. II, p. 10. — Doubles chœurs, 11. — De l'emploi des voix dans les chœurs. P. II, t. III, p. 81. — Manières diverses d'assembler les voix à deux parties, 82. — A trois parties, 83. — A quatre parties, *ib.* — De la composition à huit voix réelles pour les doubles chœurs, 84. — Combinaisons diverses pour l'association de deux chœurs, 86. — Places que les chœurs doivent occuper sur le théâtre, 118. — De la composition des chœurs d'opéra, 248. — Des chœurs dessinés, 250.

CHOQUEL, * 199.

CHORON (Alexandre-Etienne). Premier auteur du *Manuel de musique*; en accepte la rédaction. P. I, j. — En arrête définitivement le plan, ij. — L'association de son école est réduite des trois quarts, iij. — Charge Adrien de La Fage de la continuation du *Manuel*, iv. — Il meurt, *ib.* — S'occupe de bonne heure de théorie musicale, 9. — Renonce à l'idée d'exposer dans le *Manuel* la théorie qu'il a conçue, 10. — Ses exercices comparés de musique et de plain-chant, faisant partie des exemples du *Manuel*, 198. — Ses principes de composition des écoles d'Italie. P. II, p. v. — Son projet de donner au profit des pauvres un concert exécuté par 30,000 voix. P. II, t. III, p. 114. — Son projet d'une nouvelle disposition pour les orchestres des théâtres lyriques, 120. — Cité, 203. P. III, t. I, p. 30. — Sa méthode pour l'enseignement simultané de la musique, 39, 46. — Embarras dans lequel l'a jeté le plan suivi dans le *Manuel*, 113. — Moyen qu'il fournit pour faciliter la copie de la musique, 200. — Cité, 308. — Est auteur de la plus grande partie du livre onzième du *Manuel*. P. III, t. II, p. 2. — Est l'un de ceux qui connaissaient le mieux l'ancien style d'église, 102. — Ses idées sur les progrès du chant, 104. — Sa compilation intitulée *Principes des écoles d'Italie*, 105. — Sa naissance et ses études musicales, 110. — Publie sa *Méthode pour apprendre à lire et à écrire*, 111. — Projette le *Dictionnaire des musiciens*, et fournit à M. Fayolle le *Sommaire de l'histoire de la musique*, *ib.* — Publie les *Principes d'accompagnement et de composition*, 112. — Est nommé correspondant de l'Institut, *ib.* — Comment il dirige l'Opéra, 113. — Cherche des voix dans la province, *ib.* — Fonde l'école royale et spéciale de chant, 114. — Cette école est transformée en école de musique religieuse, 115. — Change de nouveau de titre, *ib.* — Mort de Choron: énumération de quelques-uns de ses travaux, 116. — * 153, 171, 176, 238, 242, 246, 250. — ** 267, 269, 273, 275, 279, 281, 282, 285, 302.

Chromatique (Genre). P. I, p. 42.

Chronomètre. Voyez Métronome.

CHRY SANDER , * 162.

CHRY SANTHE DE MADYTE , * 209. — ** 294.

Chiffres ; leur usage pour l'accompagnement. P. I, p. 114.

Ne s'écrivent pas toujours, 115. — Manière de les employer pour la désignation des intervalles. P. II, t. I, p. 123. — Livres sur l'accompagnement au moyen des chiffres. P. III, t. II, p. 235.

Chinois. Notre musique ne leur plaît point. P. II, t. III, p. 173.

CICCOGNINI. P. III, t. II, p. 43.

CIMAROSA. P. II, t. I, p. 12; t. III, p. 205. — P. III, t. II, p. 37, 44, 46, 77. — ** 281, 309.

CIONACCI , * 156.

Clarinette ; son usage dans l'orchestre. P. I, p. 174. — Perfectionnée par M. Müller, 175. — Manière d'écrire pour cet instrument ; son étendue. P. II, p. 33. — Manière de connaître le véritable unisson des différentes clarinettes, 35. — Des clarinettes les plus favorables à l'exécution, ib. — Des tons les plus avantageux à l'instrument, 36. — De la qualité de son, et de la propriété de chaque clarinette, ib. — Des petites clarinettes, 37. — Du choix des clarinettes pour composer dans les tons majeurs, 38. — Dans les tons mineurs, 39. — Des cadences praticables, ib. — Des traits qu'il faut éviter, 40. — Observations générales, ib. — Méthodes pour la clarinette. P. III, t. II, p. 222. — Compositeurs qui ont écrit pour cet instrument, 348 et suiv.

Clairon. Jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 68.

CLARI. P. II, t. I, p. 11; t. III, p. 87. — Analyse d'un madrigal de cet auteur, 212. — Cité P. III, t. I, p. 62; t. II, p. 39. — ** 304, 305.

Clavecin. Voyez Piano.

Claviers d'orgue. P. I, p. 126.

Clefs. Leur usage. P. I, p. 59.

CLÉMENT , * 236. — ** 321.

CLÉMENT (d'Alexandrie). P. III, t. II, p. 136.

CLEMENTI. P. III, t. II, p. 54. — * 228, 229.

CLÉRAMBAULT. P. II, t. III, p. 214.

CLEYES , * 228.

CLOVIS demande un chanteur à Théodoric. P. III, t. II, p. 9.

COCHLŒUS ou COCLUS , * 193.

COCLICUS , * 196.

COCQUERES , * 206.

CODRONCHIUS , * 182.

COFERATI , * 206.

COLIZZI, * 192.

Collatéral (Mode). Voyez *Plagal*.

COLLIER, * 154.

COLLINET, * 223.

COLOMBAT, cité P. III, t. I, p. 34.

COLONNA. P. II, t. III, p. 212. — P. III, p. 43, 45, 51.
— " 279.

Comédie lyrique. P. II, t. III, p. 166.

Comédien chanteur. Voyez *Acteur lyrique*, *Chanteur*.

Comme ou *Comma*, P. I, 36.

Communion. P. II, t. III, p. 193.

COMPARETTI, * 182.

Compositeur. S'il est nécessaire qu'il soit exécutant. P. II, p. 3. — Connaissances qu'il doit posséder, 5. — Attention qu'il doit apporter à connaître les localités et autres circonstances de l'exécution. P. II, t. III, p. 111, 116. — Difficultés que les compositeurs éprouvent au théâtre, 123. — Leurs droits, 125. — Législation qui régit leurs rapports avec les théâtres, 182. Voyez *Composition*.

Composition. Idées générales sur cette partie de l'art. P. II, t. I, p. 1. — Quels objets la musique peut peindre, 8. — Composition de la mélodie. Voyez *Mélodie*. — De la composition à plusieurs parties. P. II, t. II, p. 5. — Compositions vocales, 8. — — Instrumentales, 11. — Compositions mixtes, 14. — Règles générales de la composition à plusieurs parties, 15. — Toute composition doit commencer à la basse par la tonique et dans les autres parties par des notes de l'accord, 18. — Composition à deux parties, *ib.* — A trois parties, 30. — A quatre parties, 33. — A cinq parties, 38. — Supporte plus de licences que les espèces précédentes, *ib.* — Composition à six parties, 41. — A sept, 42. — A huit, *ib.* — A neuf, 43. — Considérations sur les deux méthodes suivies dans la composition à plusieurs parties, et spécialement sur celles des parties additionnelles. P. II, 59. — De la composition considérée quant aux organes d'exécution, ou voix et instruments assemblés, objet de la seconde section du sixième livre du *Manuel*. P. II, t. III, p. 72. — Composition pour les voix seules ou considérées indépendamment de l'accompagnement, *ib.* — Monodie ou composition à une voix seule, 73. — Du duo vocal, 74. — Du trio vocal, 77. — Du quatuor vocal, 80. — Des morceaux à plus de quatre voix, *ib.* — Des chœurs, 81. — De la composition à huit voix réelles pour l'usage des doubles chœurs, 84. — De la basse continue destinée à l'accompagnement des morceaux écrits pour voix seules, 86. — De la composition pour les instruments, 87. — Pour l'harmonie militaire, 107. — De la com-

position musicale considérée dans ses rapports avec les localités où elle doit être exécutée, 111. — Ouvrages relatifs à la composition. P. III, t. II, p. 239 et suiv.

Compositions musicales. Qualités principales qui doivent les distinguer. P. II, t. III, p. 3.

Concertino. Pièce de musique instrumentale moins étendue que le concerto. P. II, t. III, p. 89.

Concerto. P. II, t. III, p. 89. — Sa composition, 298.

Conservatoire de Paris. Règlement de cet établissement. P. III, t. I, p. 76.

Conséquence ou Conséquent de la fugue. Voyez *Réponse*.

Concordant. Voyez *Baryton*.

Conjoint (Degré). P. I, p. 33.

CONRING, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 143.

CONSALVO, * 202.

CONSTANTIN COPRONYME envoie un orgue à Pepin le Bref. P. III, t. II, p. 10.

Consonnances, leur distinction en parfaites et imparfaites, P. II, t. I, p. 119. — Marche qu'elles doivent suivre dans l'harmonie, 152. — Règles particulières concernant le passage d'une consonnance parfaite à une autre de même nature, 161. — Passage d'une consonnance parfaite à une consonnance imparfaite, 163. — Passage d'une consonnance imparfaite à une parfaite, 165. — Passage d'une consonnance imparfaite à une autre de même nature, 167.

Consonnant (Accord). Voyez *Accord*.

Continuation, moyen d'extension dans la mélodie, P. II, t. I, p. 66.

Contralte ou contrebas dessus, P. I p. 96, son étendue, 98.

Observations sur l'usage de cette voix, 97. n. a ; P. II, t. II, p. 10. — Son étendue et ses particularités, 16.

Contre-basse, sa propriété. P. I, p. 151. — Son échelle, 152. — Position de la main, *ib.* — de l'archet, 153. Des intervalles, 154. — De l'exécution, 155. — Précautions à prendre lorsque l'on écrit pour cet instrument. P. II, t. III, p. 23. — Méthodes de contre-basse. P. III, t. II, p. 220.

Contre-danse, P. II, t. III, p. 220.

Contrefaçon, De la contrefaçon des œuvres de musique. P. III, t. I, p. 177.

CONSTANTIN, * 319.

Contre-harmonie. Dans la figure en quoi elle consiste. P. II, t. II, p. 154, 194, 208.

Contre-point en quoi il consiste, P. I, p. 14. — Son objet, P. II, t. II, p. 1. — Ses espèces, 3. — Contre-point simple, objet de la première section du quatrième livre du *Manuel*, 5. — Distinction du contre-point égal ou inégal, 20.

— Contre-point égal. Consonnant à deux voix avec le sujet dans le dessus, 21. — Avec le sujet au-dessous, 22. — Contre-point consonnant et dissonnant à deux voix où le sujet est dans le dessus, 23. — avec le sujet dans la basse, 24. — Contre-point inégal à deux voix, *ib.* — Contre-point avec notes harmoniques, changées, et de passage à trois notes contre une, 27. — à quatre notes contre une, *ib.* — avec accords consonnants et dissonnants mélangés, 23. — Avec mélange de valeurs, 20. — Avec imitations. *ib.* — Contre-point double à l'octave, à la dixième et à la douzième, *ib.* — Avec changement de mesure, 30. Contre-point égal à trois voix, 31. — Du contre-point égal consonnant et dissonnant à trois voix, 32. — Du contre-point inégal à trois, *ib.* — Contre-point égal consonnant à quatre parties, 34. — Licences permises dans le contre-point à cinq parties et plus, 38. — Contre-point simple en style sévère, 43. — Contre-point à deux voix, 45. — Contre-point note contre note, sujet dans la basse, *ib.* — Sujet à la clef d'alto contre-point à voix égales, 46. — Sujet à la clef de bas-dessus, 48. — A la clef de second dessus, 49. — A la clef de premier dessus, *ib.* — Sujet dans la partie supérieure, *ib.* — Contre-point à la clef d'alto, 50. — Observations sur les contre-points simples en général, *ib.* — Exercices de contre-point en style sévère tirés du *Gradus ad Parnassum* de Fux, 52. — Contre-point note contre note, seconde espèce de l'échelle répondant aux premier et deuxième modes de l'église, *ib.* — Troisième espèce, 54. — Quatrième espèce, *ib.* — Cinquième espèce, *ib.* — Sixième espèce, *ib.* — Contre-point simple à deux voix de seconde espèce, deux notes contre une, 55. — Troisième espèce, quatre notes contre une, 57. — Quatrième espèce, notes syncopées, 58. — Cinquième espèce, contre-point fleuri, 59. — Contre-point simple à trois voix, première espèce notes contre notes, 60. — Procédés que l'on peut employer pour composer à trois voix, 61. — Première espèce de l'échelle, 62. — Deuxième, troisième, etc., *ib.* — Contre-point simple à trois voix, deuxième espèce, 63. — Troisième espèce, 64. — Quatrième espèce, *ib.* — Cinquième espèce, 66. — Contre-point simple à quatre voix, première espèce, notes contre notes, *ib.* — Deuxième espèce, deux notes contre une, 67. — Troisième espèce, quatre notes contre une *ib.* — Quatrième espèce, syncopes, *ib.* — Cinquième espèce, contre-point fleuri, 68. — Contre-point sur un sujet diminué, *ib.* — Contre-point conditionnel, objet de la seconde section du quatrième livre du *Manuel*, 72. — En quoi il consiste, *ib.*

— Origine du terme contre-point, *ib.* — Contre-point égal ou inégal, 73. — Par degrés conjoints et par degrés disjoints, *ib.* — Syncopé ou lié, *ib.* — Libre ou mixte, *ib.* — Contre-point en manière de fugue, 74. — D'un seul trait, *ib.* — Contre-point double, triple, quadruple, 75. — Contre-point par mouvement semblable, contraire, rétrograde et rétrograde contraire, 76. — Contre-point complexe par mouvement semblable à deux parties, 77. — Comment le contre-point complexe doit être envisagé, *ib.* à la note. — Contrepoint double à l'octave ou à la quinzième, 76. — De la translation des contre-points, *ib.* à la note. — Procédé pour la composition du contre-point à l'octave, 79. — Emploi de l'octave et de l'unisson rejeté, précautions à prendre pour l'emploi de la quinte et de la neuvième, 80. — Eclaircissement à ce sujet, *ib.*, à la note. — Du contre-point double, à la neuvième ou à la seconde, 81. — Réflexions à ce sujet, *ib.*, note. — Contre-point double à la dixième ou à la tierce, 83. — Précautions à prendre pour l'emploi des intervalles, 84. — Moyens pour changer ces sortes de contre-points à deux voix en trios et quatuors, *ib.* — Contre-point double à la onzième et à la quarte, 85. — Comment les divers intervalles doivent être employés, 86. — Contre-point double à la douzième et à la quinte, *ib.* — Echange des intervalles dans ce genre de contre-point, 87. — Comment un contre-point de ce genre à deux parties peut être changé en quatuor, *ib.* — Du contre-point double à la treizième ou à la sixte, 88. — Précautions à prendre pour l'emploi des intervalles, *ib.* — Du contre-point double à la quatorzième ou à la septième, 89. — Echange des intervalles, *ib.* — Du contre-point triple ou contre-point complexe direct à trois parties, 90. — Contre-point triple à l'octave, *ib.* — Combien l'on obtient de renversements dans ce genre de contre-point, 91. — Contre-point où la basse reste fixe ou non renversible *ib.* — Triple mixte, 92. — Premier procédé pour l'obtenir, *ib.* — Deuxième procédé, 94. — Du contre-point quadruple ou contre-point complexe direct à quatre parties, 96. — A l'octave, *ib.* — Combien on obtient de renversements dans ce genre, 97. — Du contre-point quadruple mixte, 98. — Première manière de le traiter, 98. — Seconde manière, 99. — Du contre-point par mouvement contraire ou inverse, 101. — A deux parties, 103. — A trois parties, 105. — A quatre parties, 106. — Du contre-point par mouvement rétrograde ; ses espèces et sa nature, 108. — Contre-point simple par mouvement rétrograde, 109. — Double par mouvement

- rétrograde et semblable, *ib.* Du contre-point rétrograde inverse, 110. — Du contre-point convertible de plusieurs manières et par plusieurs mouvements, 112. — Secret que gardaient les anciens sur cette matière, *ib.* — Remarques de Marpurg à ce sujet, 113. — Contre-points sur le plain-chant, P. II, t. III, p. 195. — Contre-point improvisé, 196. — Contre-points écrits, 197. — Du contre-point fugué, 200. — Livres relatifs au contre-point. P. III, t. II, p. 247.
- Contre-temps.* Différence de la syncope et du contre-temps. P. I, p. 83, n. a.
- Convenance.* C'est le sentiment des convenances qui règle la succession mélodique des intervalles. P. II, t. I, p. 20.
- Copie de la musique.* Nécessité de transcrire la musique nettement et correctement. P. III, t. I, p. 194. — De la taille de la plume, 195. — Des parties séparées, 196. — Précautions que l'on doit prendre en copiant l'ancienne musique, 197. — De la copie de la partition, *ib.* — Moyen employé par M. Choron, 200. — Comment on doit s'y prendre pour tirer une partition d'après les parties séparées, *ib.*
- Cor.* Qualités de cet instrument. P. I, p. 157. — Des sons du cor, *ib.* — Son échelle, 159. — Des intervalles, 160. — Exercice dans différents tons, 161. — Exécution des passages, 163. — Manière d'écrire pour cet instrument, son étendue. P. II, t. III, p. 42. — De l'unisson de chaque espèce de cor, 43. — De la manière de composer la partie des cors, 44. — De l'étendue particulière de chaque espèce de cors, tant premier que deuxième, 45. — Cor mixte, ce que c'est, *ib.*, à la note. — Différents moyens d'employer les cors dans les tons mineurs, 46. — Des cadences ou trilles, 47. — De l'étendue des cors dans les concertos, *ib.* — Des tons et traits favorables ou incommodes aux cors, *ib.* — Méthodes de cor. P. III, t. II, p. 223. — Compositeurs qui ont écrit de la musique pour cet instrument, 357 et suiv.
- Cor anglais.* Son usage dans l'orchestre. P. I, p. 175. — Comment cet instrument doit être traité. P. II, t. III, p. 33. — Méthodes de cor anglais. P. III, t. II, p. 222. — Compositeurs qui ont écrit pour cet instrument, 345 et suiv.
- Cor de basset ou Basset-horn.* Instrument à vent, comment on doit écrire la musique qui lui est destinée. P. II, t. III, p. 41. — Méthodes pour le cor de basset. P. III, t. II, p. 222. — Compositeurs qui ont écrit pour cet instrument, 348 et suiv.
- CORANUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 123.

CORBELLON, * 162.

Cordes d'instruments. Leur fabrication. P. III, t. I, p. 209.

— Cordes de boyau, *ib.* — Comment on reconnaît les bonnes cordes, 211. — Principaux fabricants de cordes de boyau dans la capitale, *ib.* — Des cordes métalliques, *ib.* — Principaux fabricants, 212.

CORELLI. P. III, t. II, p. 48, 53.

CORETTE, cité P. III, t. II, p. 72. — * 200, 218, 225.

CORFE, * 239.

CORIOLANUS. Voyez CORANUS. P. III, t. II, p. 123.

Cornet à pistons. Remarques sur la manière d'écrire pour cet instrument. P. II, t. III, p. 58.

Cornet. Jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 67.

CORNETTE, * 225.

CORSI. P. III, t. II, p. 41.

COTON. P. III, t. II, p. 14.

COTTON (Jean), * 147.

Coupe mélodique des airs. P. II, t. I, p. 99. — Des ariettes, 101. — Des rondeaux, 103. — Coupe de l'air au théâtre. P. II, t. III, p. 242. — Des ariettes, 238. — Des duos, 243. — Coupe des morceaux de musique instrumentale, coupe binaire, 272. — Coupe ternaire, 275. — Coupe du rondeau, 276. — Coupe libre, 277.

COUPERIN. P. III, t. II, p. 73.

Courante. Air de danse. P. II, p. 220.

Couronne. Voyez *Point d'orgue*.

CRAMER. P. III, t. II, p. 49, 61. — * 228, 151. — ** 321.

CRÉMONT, ** 320, 321.

CRESCENTINI. P. III, t. II, p. 85.

CRIVELLI. P. III, t. II, p. 85.

Croche. Caractère de durée. P. I, p. 57.

Cromorne, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 68.

CRUCER, * 211.

CRUGER, * 243.

CRUSIUS, * 197.

Cymbale, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 67.

Cymbales, instrument de percussion. P. II, t. III, p. 71.

CYPRIANUS, * 160.

CZERNY (Charles). P. III, t. II, p. 93, 94. — * 229. — ** 292.

Voyez MULLER.

CZERNÝ (Joseph), 229.

D

Da capo. Signification de ce terme. P. I, p. 77.

DALBERG, * 155, 231.

- D'ALEMBERT, * 168, 233.
 D'ALEYRAC. P. II, t. I, p. 8. — P. III, t. II, p. 71, 97.
 — " 309.
Dal segno. P. I, p. 77.
 DAMOREAU (Madame). P. III, t. II, p. 104.
 DAMOUR, * 203.
 DANDRIEU, * 236.
 DANIEL, * 242.
 DANZI (François), ses vocalises. P. I, p. 104. — P. III, t. II, p. 89. — " 278, 280, 284, 289, 291, 310.
 DAPLIGNY, * 253.
 DAQUIN. P. III, t. II, p. 73.
 DAQUIN fils, * 153.
 DAUBE, * 235.
 DAUPRAT, * 224.
 DAUSCHER, * 221.
 DAUVERGNE. P. III, t. II, p. 70.
 DAVAUX, P. III, t. II, p. 72. — " 321.
 DAVIDE. P. III, t. II, p. 85.
 DEBOUT, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 126.
 DECAUS ou DECAUX, * 241.
 DEDLER, " 278, 285, 289.
 DE FRENEUSE, * 168.
 DE L'AULNAYE, * 142, 194.
 DELARUE. P. III, t. II, p. 22, 25.
 DELLANARIA. P. III, t. II, p. 71, 97. — " 310.
 DEMANTIUS, * 211.
 DEMAR, " 319.
Demi-pause. P. I, p. 59.
Demi-soupir. P. I, p. 59.
Demi-ton, appelé par Gervasoni *intervalle parfait*. P. I, p. 36.
 DEMOS, * 160.
 DENNIS, * 163.
 DEPREZ, DESPREZ ou DUPREZ (Josquin), cité P. II, t. III, p. 211. — P. III, t. II, p. 21, 25, 63.
 DETRODE, * 235.
 DESARGUS, * 225.
 DESCARTES * 188.
 DESGARCINS. Voyez GARCINS.
 DESHAYES, " 320.
 DESLIONS ou DESLYONS, * 161.
 DESMARAIS, * 192.
 DESMARCHAIS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 132.
 DESMURS ou DE MURIS, sa doctrine. P. III, t. II, p. 17. — * 148.
 DESPRÉAUX (Louis-Félix), * 193, 227.

DESSARY, " 320.

Dessus (Voix de). P. I, p. 85. — Son étendue, 89. — Nom générique des voix féminines. P. II, t. III, p. 5. — Étendue et qualité du *haut dessus* ou *contre-haut dessus*, 16. Voyez *Moyen dessus*, *Bas dessus*.

DESTOUCHES. P. III, t. II, p. 70.

DEVIIENNE, sa méthode de flûte. P. I, p. 173. — " 221. — " 310.

DEZÈDE ou DEZAIDES, " 310.

Diabolus in musica. Voyez *Mi-contrafa*.

Diapason. P. I, p. 181.

Diapason des voix. P. II, t. III, p. 6.

Diatonique (Genre). P. I, p. 42. — Progression diatonique de la basse, comment on l'accompagne. P. II, t. I, p. 269. — Progression diatonique de la partie supérieure, manière de l'accompagner, 277.

DIBDIN, " 154.

DIBELLI, " 278, 289, 292, 319.

DIDEROT, " 180, 195.

Dièse, son usage. P. I, p. 61 et n. a. — Double dièse, 63.

DIETSCH, " 284, 285.

DIODORE. P. III, t. II, p. 136.

Directeur de théâtre, ses qualités. P. III, t. I, p. 116. — Choix des ouvrages, 118. — Exactitude des costumes, 121. — Police de la scène, *ib.* — Police de la salle et de l'extérieur, 122. — Un directeur n'est point fonctionnaire public, 180.

Disjoint (Degré). P. I, p. 33.

Dissonances, leur distinction en parfaites et imparfaites. P. II, t. I, p. 119. — Marche des dissonances, 171 et *suiv.* — Voyez *Septième*, *Seconde*, etc. — Observations sur l'emploi des dissonances, 229. — Retard de la résolution, 230. — Division de la dissonance, 231. — Dissonances dans le style libre, 233. — Leur emploi dans l'accompagnement, 268. — Ont dans le contre-point syncopé la propriété de sauver les quintes, 64.

Dissonnants (Accords). Voyez *Accords*.

Divertissements de la fugue. Voyez *Episodes*.

D'HAUDIMONT. P. III, t. II, p. 69.

DODWEL, " 161.

DOERING, " 298.

DOISY-LINTANT, " 226.

Dominante dans la psalmodie. P. III, t. II, p. 190.

DOMNICH, " 224.

DONI (Jean-Baptiste). P. III, t. II, p. 42, — " 139, 141, 142, 143, 145, 150, 195.

DONI (Antoine-François), " 175.

DONIZETTI. P. III, t. II, p. 81, 83, — " 310.

DORAT, * 166.

DORIEN (mode), l'un des modes authentiques du plain-chant. P. II, t. II, p. 173.

D'ORTIGUES, * 258.

DOTZAUER, * 220.

Double croche. Caractère de durée. P. I, p. 57.

Double fugue. Voyez *Fugue*.

Doublette, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 67.

DOUTREPONT, * 258.

DOURLIN, * 232, — " 310.

DREFFLER, * 167.

DRESSERUS, * 197.

DREYER, " 284, 289.

DRIEBURG, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 142.

DROBISCH, " 278, 289.

DUCANCEL, * 257.

DUCANGE, * 151.

DUFAY. P. III, t. II, p. 21, 62.

DUHAN, * 201.

DUCIS. P. III, t. II, p. 22.

DUFORT, " 278.

DUFRESNE, " 321.

DUMONT (Henri), cité P. II, t. III, p. 191.

DUNI, " 310.

DUNI. P. III, t. II, p. 64, 71.

DUNSTABLE. P. III, t. II, p. 21.

Duo. Règles de sa composition. P. II, t. II, p. 18. — Duo vocal, comment les voix s'unissent pour le former. P. II, t. III, p. 74. — Duo à voix égales, 75. — Deux voix du même genre et d'espèce différente, *ib.* — Deux voix différentes de genre et d'espèce, 76. — Duo instrumental, 90. — Duo de théâtre, 243. — Deux classes de duos par rapport à la situation des personnages, 244.

DU PEYRAT, cité P. III, t. II, p. 9.

DUPIERGE, " 321.

DUPREZ. P. III, t. II, p. 104.

DUPORT, * 220.

DUPUIS (Alphonse), " 302.

DUPUY ou ERYCIUS PUTEANUS, * 193.

DURAN, * 205.

DURANTE (François). P. II, t. I, p. 11, 12; t. II, p. 2; t. III, p. 213. — P. III, t. I, p. 29, 62; t. II, p. 28, 39, 51, 56, — " 271, 282, 283, 284, 285, 291, 305

DURANTE (Octave), * 211.

DURANTI, * 161.

Durée, l'une des principales modifications du son, formant

avec le *ton*, l'essence de toute composition musicale. P. II, t. I, p. 15. — Peut être envisagée sous deux points de vue, 40.

DURYER, * 220.

DUSSEK. P. III, t. II, p. 61. — * 228.

DUVERGER. Son procédé pour l'impression de la musique en caractères mobiles. P. III, t. I, p. 204.

DUVERNOY, * 224.

E

EASTCOTT, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 130.

EBERHARD, * 148.

EBERS, " 310, 320, 321.

EBHARD, * 247.

Echo, ou réflexion du son. P. III, t. I, p. 13.

ECK, " 321.

Ecole de musique. Voyez *Musique (Enseignement de la)*.

Ecossaïses (Mélodies). P. II, t. III, p. 220.

Effets en musique. P. II, t. III, p. 168.

Eglise (Musique d'), considérée par rapport au lieu où elle s'exécute. P. II, t. III, p. 115. — Mauvaise situation de l'orgue dans les églises de France, *ib.* — Du style d'église, 179 et suiv. — Du plain-chant, *ib.* — Des morceaux écrits en plain-chant, 191. — Des faux-bourçons, 194. — Des contre-points sur le plain-chant, 195. — Des parties de l'office qui s'écrivent en musique, 198. — Du contre-point fugué, 200. — Des morceaux de musique d'église avec accompagnement d'orgue, 202. — Du style d'église concerté et accompagné, 203. — Des oratorios, 205. — Des cantiques, 206. — Musique des religions grecques et protestantes, 207. — Du genre de musique que l'on chante à l'église, et des exécutants qu'il nécessite. P. III, t. I, p. 94. — Du maître de chapelle, 96. — Des chanteurs, 98. — Des maîtrises, 100. — Des instrumentistes, 103. — Observations générales sur la musique dans les églises, 105. — Livres sur la musique d'église et le chant ecclésiastique. P. III, t. II, p. 156 et suiv. — Œuvres de musique d'église, 260 et suiv.

EICHMANN, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 124.

EISENHUT, * 199.

ELER. P. III, t. II, p. 71.

ELLEVIUO. P. III, t. II, p. 72, 97.

ELMENSHORST, * 167.

ELSNER, " 272, 278, 285, 292, 321.

ELWART, * 203. — " 278, 282, 285.

- EMILIO DEL CAVALIERE. P. III, t. II, p. 42.
 ENMERIG, * 279, 289, 291.
 EMY DE L'YLETTE, * 201.
 ENGEL, * 253
 ENGELBERT, * 148.
 ENGSTFELD, * 239.
 ENVALSON, * 179.
Enharmonique (Genre). P. I, p. 43. — Comment on peut le pratiquer en mélodie, 44.
Entr'acte d'un opéra; comment on le compose. P. II, t. III, p. 255.
Eolien (Mode). L'un des modes authentiques du plainchant. P. II, t. II, p. 73.
Episodes ou divertissements de la fugue. P. II, t. II, p. 208.
 ERARD. Perfectionnement qu'il donne à la harpe. P. III, t. I, p. 284. — Au piano, 290.
Esprit, son influence sur le sentiment musical. P. II, t. III, p. 157.
 ETIENNE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 137.
 ETT, * 285.
Etudes pour les instruments. P. II, t. III, p. 89, 297.
 EUCLIDE; ses ouvrages. P. III, t. II, p. 135.
 EULER, * 183, 184, 789.
Euphonie des intervalles. P. II, t. I, p. 120.
 EVANS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 134.
Evolution. Voyez *Renversement*.
Exactitude. Différence entre l'exactitude rigoureuse et l'exactitude apparente. P. I, p. 28, note *b*.
Exécution vocale. P. I, p. 94. — De l'accompagnement, p. 117.
Exercice pour les instruments; se rattachent aux sonates P. II, t. III, p. 297.
 EXIMENO, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 130.
Expression. Doit se rencontrer dans toute composition musicale. P. II, t. I, p. 8; t. III, p. 158.
Extension de la mélodie. P. II, t. I, p. 88. — Par réitération, *ib*. — Par les suspensions, 92. — Par la prolongation des parties mélodiques, 73. — Par transposition, 94. — Au moyen des progressions, *ib*. — Par la parenthèse, 95.
 EYBLER, * 289, 292.

F

- F.*, abréviation de *forté*. P. I, p. 82.
FF., abréviation de *fortissimo*. P. I, p. 82.
 FABER, * 188, 210.
 FARRICIUS, * 151.
 FAITELLI, " 292.
 FALANDRY, " 281, 282, 302.
 FANART, " 283.
Fandango, air d'une danse espagnole. P. II, t. III, p. 221.
Fanfare, air militaire. P. II, t. III, p. 221.
Fantaisie, pièce de musique instrumentale; abus qu'on a fait de ce mot. P. II, t. III, p. 89.
 FANZAGO, * 174.
Farandoule, air d'une danse provençale. P. II, t. III, p. 221.
 FARINELLI (Carlo-Boschi). P. III, t. II, p. 56, 85.
 FARINELLI. P. III, t. II, p. 77.
 FASCH, " 285.
Faucet ou *Fausset*. P. II, t. III, p. 5, 18.
Faux-bourdon. Sa constitution. P. II, t. II, p. 3; t. III, p. 194.
 FAYOLLE. P. III, t. II, p. 106. — * 171.
 FEDELI, * 208.
 FEDERICI. P. III, t. II, p. 78.
 FELSTEIN, * 204.
 FENAROLI. La seconde section du troisième livre du *Manuel*, tirée de ses ouvrages. P. I, p. 16.—P. II, t. I, p. 265.—P. III, t. II, p. 30. — * 237.
 FERNANDES, * 198.
 FEO. P. III, t. II, p. 43.
 FERRARI. P. III, t. II, p. 40.
 FERRARI, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 131.
 FERRARIO, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 127.
 FERRARIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 143.
 FESCA. P. III, t. II, p. 92. — " 291, 316.
 FESSY. P. III, t. II, p. 104.
 FÉTIS. P. III, t. I, p. 105, 168. — * 131, 155, 172, 203, 217, 229, 230, 249, 251.
 FÉVIM. P. III, t. II, p. 22.
 FEYOO, * 161.
 FIEDLER, " 320.
 FIGULUS, * 193.
Figures de la musique, P. I, p. 57.
Final d'opéra. P. II, t. III. P. 250. — De la strette ou coup

de fouet , 252. — Final de symphonie, 289. — Analyse d'un final d'Haydn, 290.

FINK, * 197.

FIOCCHI, * 238.

FIORAVANTI. P. III, t. II, p. 77, 84, — * 310.

FIORILLO, P. III, t. II, p. 49, — * 321.

FISCHER, * 298, 319, 320.

Flageolet. Observations relatives à la manière d'écrire pour cet instrument. P. II, t. III, p. 58. — Méthodes de flageolet. P. III, t. II, p. 223. — Compositeurs qui ont écrit pour cet instrument, 356.

FLEMMING, * 202.

FLEURY, * 320.

FLOQUET. P. III, t. II, p. 71.

Flûte. Qualités de cet instrument. P. I, p. 169. — Son échelle, *ib.* — Du doigt, 170. — Des intervalles, 172. — De l'exercice dans tous les tons, *ib.* — De l'exécution des passages, 173. — Manière d'écrire pour la flûte ; étendue de cet instrument P. II, t. III, p. 24. — Tons qui lui sont favorables, 25. — Des notes qui supportent les trilles ou cadences, 26. — Des chocs de notes qu'il faut éviter, 27. — De la petite flûte ; son étendue, 28. — Des tons qui lui sont favorables, 29. — Des différentes espèces de petites flûtes, 30. — Méthodes de flûte, P. III, t. II, p. 221. — Compositeurs qui ont écrit pour cet instrument, 334 et *suiv.*

Flûte bouchée de seize. Voyez *bourdon* de seize.

Flûte ouverte de seize pieds, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 66.

Flûte ouverte de huit pieds, jeu d'orgue. P. III, p. 66.

Flûte ouverte de trente-deux pieds, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 66.

FODOR, * 321.

FOERSTER, * 238.

FOGGIA. P. II, p. 11 — P. III, t. II, p. 51.

FOGLIANI, * 188.

FONTAINE. P. III, t. II, p. 73. — * 321.

FONTENELLE, cité P. II, t. III, p. 72.

FOREITH, * 319.

FORKEL. P. III, t. II, p. 58, 61, 96. — Son ouvrage intitulé *Littérature générale de la musique*, sert à la rédaction du douzième livre du *Manuel*, 119, — * 130, 173, 175, 242, 251, 255.

Forlane, air d'une danse vénitienne. P. II, t. III, p. 221.

Forte. P. I, p. 82.

Fortissimo P. I, p. 82.

FOULON, * 302.

Fourniture, jeu d'orgue, P. II, t. III, p. 67.

FRAENZL. P. III. t. II, p. 61. — * 321.

FRAGUIER, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 138.

FRAMERY, cité P. II, t. III, p. 14. — P. III, t. II, p. 105, — * 173, 178, 254.

France. Manière dont on y marque la mesure. P. I, p. 64.

Sépare l'étude du *solfège* de celle du *chant*, 87. — Emploi que l'on y fait de la voix de haute-contre, 97. — Genre de voix qui s'y rencontrent, 102.

FRANCOEUR (Louis-Joseph). Un de ses ouvrages sert de fond, à la rédaction du sixième livre du *Manuel*. P. I, p. 17. — Cité P. III, t. II, p. 72. — * 217.

FRANCOEUR, fils. Sa remarque au sujet de la fabrication des instruments en cuivre. P. III, t. I, p. 277.

FRANCISCI, * 187.

FRANCON. P. III, t. II, p. 14, — * 148.

FRESCOBALDI, cité P. II, t. II, p. 39, 53.

FREZZA, * 206.

FRIDERICI, * 211.

FRINK. P. III, t. II, p. 22.

FRISIUS, * 196.

FROBERGER. P. III, t. II, p. 61.

FROELICH (J.), cité P. I, p. 12. — Ses exercices pour le haut-bois, 168. — Pour le basson, 177. — Pour la trompette et le trombone, 179, — * 215, 218, 222, 223, 224.

FROSCHIUS, * 239.

Fugato. Usage de ce mot. P. II, t. II, p. 155.

Fugue. Sa définition. P. I, p. 14. — Pourquoi nommée *fugue*, et des parties qui entrent dans sa composition, P. II, t. II, p. 154. — Fugue propre ou régulière, impropre ou irrégulière, 155. — Fugue sévère ou obligée, Fugue libre, *fuga ricercata*, *ib.* — Double fugue, 156 — Des différentes espèces de fugues par rapport aux diverses sortes d'imitation, *ib.* — Anciennes dénominations qui servaient à spécifier la marche des fugues, 158. — Du thème ou sujet de la fugue, 158. *Voy. Sujet.* — Clarté dans la fugue, point très-essentiel, 159. — De la réponse dans la fugue, 160. *Voy. Réponse.* — De la répercussion de la fugue, 183. *Voy. Répercussion.* — Des modulations praticables dans la fugue, 187. — Continuation ou progrès de la fugue, 188. — Ce que c'est qu'abrégé et couper le thème, 189. — Règles pour le progrès de la fugue simple, 190. — Observations sur la fugue à trois parties, 192. — Dans le progrès de la fugue, liberté de faire taire (et non de *faire faire*, comme on l'a imprimé) une ou plusieurs parties; précautions à prendre à ce sujet, *ib.* — Fugue convertible, ne doit pas être confondue avec la double fugue, 193. — Règles du progrès de la double fu-

gue à deux, trois ou quatre parties et davantage, *ib.* — Contre-harmonie ou contre-point, dont on accompagne le sujet, ou sa réponse dans les diverses répercussions de la fugue, 194. — De l'harmonie intermédiaire ou du contre-point, dont on entrelace la fugue dans l'espace d'une répercussion à l'autre, 197. — Remarques sur la fugue vocale en particulier, 201. — Manière d'accompagner les fugues destinées aux voix, *ib.* et suiv. — La prose préférable aux vers pour les paroles d'une fugue, 203. — Obligation de choisir toujours des intonations faciles, 204. — Ce que les anciens entendaient par le mot fugue, 206. — Distinction entre la fugue scholastique et la fugue destinée à être exécutée, *ib.* — Parties constitutives de la fugue, 207. — Fugue réelle, fugue tonale, fugue d'imitation, *ib.* — Manières diverses d'exécuter les fugues, 211. — Observations sur l'utilité de l'étude de la fugue et conclusion de ce qui concerne cette matière, 212. — Livres qui traitent spécialement de la fugue, P. III, t. II, p. 247.

FUHRMANN, * 212.

FUX, cité P. I, p. — P. II, t. I, p. 274. — C'est de son *Gradus ad parnassum* que Choron tire tout ce qui, dans la première section du troisième livre du *Manuel*, appartient au style sévère. P. II, t. II, p. 44, 52. — Pourquoi Fux n'a pas traité la première espèce de l'échelle (d'*ut* en *ut*), 55, à la note. — Cité avec éloge par M. Marpurg, 141. — P. III, t. II, p. 61. — * 244. — " 272.

G

GABLER, * 191.

GAFOR. GAFFURI, GAFFURIO ou GAFFURIUS, sa doctrine. P. III, t. II, p. 18. — * 139, 239, 257.

GAIL (Jean-François), * 253.

GAIL (Sophie), " 310.

GALEAZZI, * 218.

GALILEE (Vincent). P. III, t. II, p. 42. — * 143, 256.

GALILEI (Galileo), * 188.

GALIN, * 194.

GALLANT, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 142.

GALLENBERG, " 310.

GALLICULUS, * 243.

GAMBARO, " 320.

Gamme. P. I, p. 56.

Gammographie, ou réglure de la musique. P. III, t. I, p. 192.

GANLÉNO, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 125.

GARAT. P. III, t. II, p. 72, 104.

GARAUDÉ, * 216.

GARCINS. P. III, t. II, p. 73. — * 166.

GASPARINI. P. II, t. III, p. 214. — P. III, t. II, p. 28, 40, 43, 51. — * 235.

GASSE, * 219.

GASSENDI, * 188.

GATAYES, * 226.

GAUDENCE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 135.

GAULTIER, * 200.

GAUTHEROT, * 183.

GAUZARGUES, * 231.

GAVEAUX. P. III, t. II, p. 71, 98.

GAVINIES. P. III, t. II, p. 72. — * 321.

Gavotte, air de danse. P. II, t. I, p. 75 ; t. III, p. 221.

GEBAUER (M.-J.), * 320.

GEBAUER (F.), * 320.

GEHOT, * 242.

GELINECK, * 319.

GEMINIANI. P. III, t. II, p. 48. — * 218, 226, 236, 245, 252.

GENGENBACH, * 211.

Genres admis en musique. P. I, p. 41.

Genres ou *Styles* en musique. Objet du huitième livre du *Manuel*. P. II, t. I, p. 8 ; t. III, p. 71. Voyez *Style*.

GENLIS, * 225.

GENERALI. P. III, t. II, p. 78.

GÉRARD, * 216, 250.

GERVASONI. Le premier livre du *Manuel* tiré d'un ouvrage de cet auteur. P. I, p. 12. — Ses autres ouvrages, *ib.* — Ce qu'il entend par *théorie musicale*, 21. — * 171, 246.

GERBER (Ernest). P. III, t. II, p. 95. — * 170.

GERBERT (Martin). P. III, t. II, p. 14, 15, 17, 61. — Sa collection sur la musique du moyen âge, 145. — * 157.

GERLAND, * 148.

GERMAIN (Mademoiselle). P. III, t. II, p. 105.

GERSON, * 124, 217.

GESIUS, * 197.

GESUALDO, cité P. II, t. III, p. 211. — P. III, t. II, p. 39, 51.

GIACOBBI. P. III, t. II, p. 51.

GIANELLI, * 172, 201.

GIANOTTI, * 231.

GIARDINI. P. III, t. II, p. 49.

GIBELLIUS, * 211.

GIBSON, * 207.

Gigue, air de danse. P. II, t. III, p. 221.

GINGUENÉ, cité P. II, t. II, p. 151. — P. III, t. II, p. 73, 105. — * 173, 178.

GIORGETTI, * 321.

GIORGIO, son *Manuel de l'accordeur*. P. I, 181.

GIRONI, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 130.

GIROUST. P. III, t. II, p. 69.

GIULIANI (Mauro), sa méthode de guitare. P. I, p. 180.
— * 227.

GLAREAN, * 240.

GLOESER, * 298.

GLOMEL, cité P. II, t. III, p. 123.

GLUCK. Contre-sens d'un récitatif de ce grand compositeur.
P. II, t. III, p. 134.—Cité, 177, 236, 250, 261.—P. III,
p. 44, 60, 64, 71, 96. — * 292, 311.

GNECCO. P. III, t. II, p. 78.

GOEHRICH, * 319.

GOENSBACHER, * 289.

GOETHALS, * 281, 285.

GOMBERT. P. III, t. II, p. 63.

Gong-gong. Voyez *Tam-tam*.

GOSSEC. P. III, t. II, p. 49, 69, 71, 72, 106. — * 214,
— * 289, 316, 320.

GOTTINGUS, * 205.

GOTZEL, * 160.

GOUBERT, * 225.

GOUDIMEL, cité P. II, t. III, p. 211.—P. III, t. II, p. 22.

Graduel. P. II, t. III, p. 193.

GRASSET. P. III, t. II, p. 73. — * 321.

GRAUN, cité P. II, t. III, p. 205.—P. III, t. II, p. 59,
89. — * 290.

Grave, mouvement lent. P. I, p. 72.

Gravure de la musique. P. III, t. I, p. 204.—Ses avantages,
205. — Ses procédés, *ib.* — Principaux graveurs et gra-
veuses de Paris, 207.

GRAZZIANI. P. III, t. II, p. 40.

Grazzioso, mouvement modéré. P. I, p. 73.

Grecs modernes. Leur système de musique ne les éloigne pas
de la musique européenne. P. II, t. III, p. 174.

GRÉGOIRE dit LE GRAND, ajoute dans le plain-chant les
modes plagaux. P. II, t. II, p. 175.—Achève de supprimer
le rythme du plain-chant. P. III, t. II, p. 7. — Substitue
les lettres romaines aux lettres grecques pour l'usage du
chant, 8. — Envoie en Angleterre le moine Augustin, 9.

GRENIER. Perfectionnement introduit par lui dans la fabri-
cation des anches d'orgue. P. III, t. I, p. 302.

GRÉTRY. P. II, t. II, p. 153; t. III, p. 256.—P. III, t. II,
p. 46, 71, 97. — * 166. — * 311.

GRIESINGER, * 173.

GRIMAREST, * 249.

GRIMM, * 168.

GRISI (Juliette). P. III, t. II, p. 86.

CROHMANN, " 319.

GROLL, " 290.

Gros bourdon. Voyez *Bourdon de seize pieds*.

Grosse caisse, instrument de percussion. P. II, t. III, p. 71.

GROSHEIM, * 216

GROSHEIM, " 298.

Grosse tierce, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 67.

GROSSI, * 153

Gros nazard, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 97.

GRUBER, " 284, 292.

GRUND, " 321.

Gruppette. Ce que c'est. P. I, p. 78.

GUICHARD, * 226.

GUICHARDIN. P. III, t. II, p. 21.

GUADAGNI. P. III, t. II, p. 56.

Guide dans la fugue. Voyez *Sujet*.

GUIDETTI, * 162.

GUIDO, cité P. II, t. III, p. 181. — Changements qu'il fait subir à la solmisation. P. III, t. II, p. 12. — * 147.

Guidon, son usage. P. I, p. 76.

GUENIN, " 316.

GUGLIELMI. P. II, p. 12. — P. III, t. II, p. 44, 46, 77, 84.

GUHR, * 219. — " 298, 321.

GUIGNON. P. III, t. II, p. 72.

GUILLEMAIN. P. III, t. II, p. 72.

GUILLIAUD, * 197.

Guitare. Nature de cet instrument. P. II, t. III, p. 61. — Ses cordes, son étendue, son usage, *ib.* — Méthodes de guitare. P. III, t. II, p. 216. — Compositeurs qui ont écrit pour cet instrument, 365 *et suiv.*

GUMPELZHAIMER, * 211.

GUNN, * 220, 221.

GUSTAVE a aidé le continuateur du *Manuel* dans son travail. P. III, t. I, p. iv; t. II, p. 409.

GUTHMANN, * 229.

GYROWETZ. P. III, t. II, p. 91. — " 316, 319, 320.

H

HABENECH. P. III, t. II, p. 73. — " 321.

HÆNSEL, " 319, 320.

HÆSER, * 179, 216. — " 292.

HAFFENREFFER, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 126.

HAHNS, " 291.

HAKIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 125.

HALES, * 181.

HALEVY (F.), cité P. III, t. I, p. 125; t. II, p. 99. — * 311.

HAMPELN, * 321.

HANDEL, cité P. II, t. II, p. 165; t. III, p. 205. — P. III, t. II, p. 59. — * 299, 305.

HARDOUIN, * 209.

HARDY, * 223.

HARENBERG, * 149.

Harmonie, sa définition. P. I, p. 31. — Objet du troisième livre du *Manuel*. P. II, t. I, p. 113. — De quoi elle se compose. 114. — Du renversement de l'harmonie, 231. — Harmonie appliquée ou accompagnement, objet de la seconde section du troisième livre du *Manuel*, 260. — Harmonie dilatée et harmonie serrée, importantes remarques à ce sujet. P. II, t. II, p. 33 *et suiv.* — Harmonie considérée dans ses rapports avec la physique. P. III, t. I, p. 20. Voyez *Accords*, *Composition*, *Contre-point*, etc.

Harmonie dans la fugue. P. II, t. II, p. 155.

Harmonie Mauvais emploi de ce mot pour indiquer la réunion des instruments à vent. P. II, t. II, p. 13. Voyez *Synaulie*.

Harmonie militaire. Notions sur la composition de ce genre de musique. P. II, t. III p. 107.

HARNISCH, * 197.

Harpe. Nature de cet instrument. P. II, t. III, p. 59. — De combien de cordes elle est montée, 60. — Traits qui lui conviennent, *ib.* — Son emploi dans l'orchestre, 61. — De la fabrication des harpes. P. III, t. I, p. 281. — De la table d'harmonie et de la console, *ib.* — Des pédales, 282. — Harpes à double mouvement de M. Erard, 284. — Fabricants de harpes à Paris, 285. — Méthodes pour cet instrument. P. III, t. II, p. 225. — Compositeurs qui ont écrit des pièces pour la harpe, 351.

HARRISON, * 195, 208.

HASE, * 211.

HASSLINGER, * 272, 273.

HASSE, comment était disposé l'orchestre qu'il dirigeait à Dresde. P. II, t. III, p. 123. — Cité P. III, t. II, p. 43, 89. — * 286.

HAUBERT, * 292.

HAUSE (W.), sa méthode de contre-basse. P. I, p. 157. — * 220.

Haut-bois. Qualités de cet instrument. P. I, p. 164. — Son échelle 165. — De l'arrangement des doigts, *ib.* — Des intervalles. 167. — De l'exercice dans les divers tons, 168. — De l'exécution, *ib.* — Manière d'écrire pour cet

instrument, son étendue. P. II, t. III, p. 30. — Des tons qui lui sont favorables, 31. — Cadences ou trilles praticables, 32. — Chocs de notes à éviter dans les mouvements vifs, *ib.* — Méthodes pour le haut-bois. P. III, t. II, p. 222. — Compositeurs qui ont écrit pour cet instrument, 345. — Sa confection, voyez *Instruments*.

Haut-bois, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 68.

Haute-contre ou *contre-haute-taille*, en italien *Tenore contraltino*, *tenore sfogato*, caractère particulier de ce genre de voix. P. II, t. III, p. 12. — Son étendue et son emploi, 13. — Voyez aussi P. I, p. 97.

Haute-taille. Voyez *Ténor*.

HAUY, cité P. I, p. 25 n.

HAWKINS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 130.

HAYDN (Joseph), cité P. II, t. III, p. 96, 176, 206, 214, 261, 269. — Analyse de sa symphonie en *re* majeur, 281 *et suiv.* — P. III, t. II, p. 40, 45, 49, 59, 61, 89, 91. — ** 283, 284, 286, 290, 292, 300, 316.

HAYDN (Michel), cité P. II, t. III, p. 204. — P. III, t. II, p. 90, — ** 290, 292.

HEDOIN, * 173.

HEINCHEN, * 235.

HEINRICH, * 155.

HEINRICI, * 211.

HEINROTT, ** 298.

HEINS, * 253.

HEINZELMANN, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 125.

HELD, ** 319.

HELLMESBERGER, ** 322.

HELLWAY, * 182.

HERBIN, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 130.

HERBST, * 244.

HERDER, * 163.

HERING, ** 298.

HERINN, * 230.

HERMANN, * 195.

HERMANNUS CONTRACTUS, * 147.

HERMENGE, * 223.

HERMILLY, ** 319.

HÉRODOTE. P. III, t. II, p. 136.

HEROLD, cité P. II, t. III, p. 240. — P. III, t. II, p. 100. — ** 311.

HEROLD (de Lyon), * 223.

HÉRON, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 137.

HERSOG, * 172.

HESS, * 230.

HEUNANN, * 170.

HEYDEN ou HAYDEN, * 210.

HIBER, * 170.

HILLER, * 213, 251. — ** 298.

HINMEL, ** 281, 286, 320.

HITZLER, * 193.

HOBRECHT ou OBRECHT. P. III, t. II, p. 21.

HOCHBRUCKER, inventeur des pédales de la harpe. P. III, t. I, p. 281.

HOFFMANN, * 195, 197.

HOFFMEISTER. P. III, t. II, p. 91. — ** 320.

HOLDEN, * 242.

HOLDER, * 231, 240.

HOLLBUSCH, * 234.

HOME, * 158.

HOPPE, ** 298.

HORACE, cité P. II, t. III, p. 140.

HORSTIG, * 209.

HOTTETERRE, * 221.

HOYLE, * 232.

HUCBALD. P. III, t. II, p. 14. — * 146.

HUGENIUS, * 161.

HUGO REUTL, * 149.

HUGOT, * 221.

Huit pieds ouvert. Voyez Flûte de huit pieds.

HULPHERS, * 154.

HUMMEL. P. III, t. II, p. 92, 94. — * 229, 233. — ** 286, 290, 292.

HURTADO, * 156.

HUS DESFORGES, * 220.

HUYGENS, * 161.

Hymnes de l'église catholique. P. II, t. III, p. 192.

Hypodorien (Mode). L'un des modes plagaux du plain-chant. P. II, t. II, p. 173.

Hypoéolien (Mode). L'un des modes plagaux du plain-chant. P. II, t. II, p. 173.

Hypoionien (Mode). L'un des modes plagaux du plain-chant. P. II, t. II, p. 173.

Hypolydien (Mode). L'un des modes plagaux du plain chant. P. II, t. II, p. 173.

Hypomixolydien (Mode). L'un des modes plagaux du plain-chant. P. II, t. II, p. 173.

Hypophrygien (Mode). L'un des modes plagaux du plain-chant. P. II, t. II, p. 173.

I

IAMBLIQUE. P. III, t. II, p. 136.

IMBERT, * 223.

IMBIBO, ** 281, 286.

Imitation. Faculté qui se rencontre rarement unie à l'invention. P. II, p. 11.

Imitation. Objet de l'introduction du cinquième livre du *Manuel*; en quoi elle consiste. P. II, t. II, p. 117. — En combien de manières l'imitation peut avoir lieu, 118. — De l'imitation quant au mouvement de la mélodie, 119. — Imitation libre, contrainte, rétrograde, rétrograde par mouvement contraire, 120. — Imitation par augmentation ou aggravation, par diminution; imitation interrompue, à contre-temps, convertible, 121. — Imitation périodique ou canonique, 122. — Exemples divers de la manière d'employer l'imitation arbitrairement, *ib.*

Imiter en musique; ce que c'est. P. II, t. II, p. 117.

Impression de la musique en caractères mobiles. P. III, t. I, p. 203. — Procédé de M. Duverger, 204. — Impression en taille-douce, 208. — Principaux imprimeurs en mobile et en taille-douce, 209.

Incises mélodiques, leur usage. P. II, t. I, p. 78.

Industrie musicale. P. III, t. I, p. 187. — Professions ou métiers qui s'y rapportent, 188. — Profits que le gouvernement en retire, 192.

INGEGNERIS, * 165.

Institutions musicales. Objet du dixième livre du *Manuel*. P. III, t. I, p. 23. — Comment elles se divisent, 25. — Institutions libérales, 26. — Enseignement de l'art, *ib.* — Exercice de l'art, 91. — Institutions politiques ou législation musicale, 174. — De la propriété littéraire, *ib.* — Des théâtres lyriques dans leurs rapports avec l'administration publique, 178. — Institutions mécaniques, 187.

Instruments. De l'exécution sur les instruments. P. I, p. 104 *et suiv.* — Comment ils se divisent. P. II, t. II, p. 11. — Manière d'écrire pour les instruments. P. II, t. III, p. 19. — Instruments d'archet, 20. — Instruments à vent, 24. — Instruments qui forment harmonie seuls à seuls, 59. — Instruments de percussion, 70. — De la composition pour les instruments, 87. — Manière d'employer les instruments à corde dans l'orchestre, 98. — De l'emploi des instruments à vent en solo, duo, etc., 99. — De l'emploi des instruments à vent en masse, 102. — De la réunion des instruments à cordes et des instruments à vent, 104. —

Des instruments qui ne s'emploient que dans les orchestres nombreux, 105. — Instruments à vent considérés par rapport aux phénomènes acoustiques qui en résultent P. III, t. I, p. 10. — *Fabrication des instruments d'archet et de la guitare*, 213. — Des outils nécessaires pour la construction des instruments d'archet, 214. — Des bois et de leur choix, 216. — Du violon et de ses parties, 217. — De la colle, 218. — Des modèles, *ib.* — Du moule et de ses accessoires, 219. — De la confection des éclisses et contre-éclisses, 220. — Du fond de l'instrument, 222. — De la table et du percement des *ff*, 224. — De la barre et de son placement, 225. — Des épaisseurs de la table et du fond, *ib.* — De la manière de tabler les instruments et de les fileter, 226. — Du manche, 227. — De la touche, 228. — Du placement du manche, 229. — Du placement de la touche sur le manche, du grand et du petit sillet, 230. — De l'application du vernis, *ib.* — Des couleurs et vernis, 231. — De l'âme, des chevilles, du chevalet et autres accessoires, 242. — Des différences qui existent pour les dimensions des altos, basses et contre-basses, 243. — De la confection de l'archet; des outils nécessaires à cet effet, 244. — Des modèles et de la baguette, 245. — De la hausse et de l'achèvement de l'archet, 246. — De la manière de fixer les crins à l'archet, 247. — Des violons d'auteurs, 248. — De la collaphane ou colophane, 250. — De la guitare et de sa confection, *ib.* — Principaux facteurs de violons et de guitares, 255. — *Fabrication des instruments à vent en bois*, 256. — Des outils nécessaires au facteur d'instruments à vent en bois, *ib.* — De la flûte, 260. — De l'embouchure, *ib.* — De la perce et des distances à observer entre les trous, 261. — Des clefs, 262. — Des distances pour l'octave ou petite flûte, 264. — Du flageolet, *ib.* — Du hautbois, 266. — De l'anche, *ib.* — Des différentes pièces du hautbois, *ib.* — Du cor anglais, 268. — Du basson, *ib.* — Ses différentes pièces, 269. — De la clarinette, 271. — Du bec, *ib.* — De l'anche, 272. — Du baril, de la patte et du pavillon, *ib.* — Des dimensions de la clarinette en *si bémol*, 273. — Du serpent, 274. — Liste par ordre alphabétique des principaux facteurs d'instruments à vent en bois de Paris, 275. — Fabricants d'anches, 276. — *Fabrication des instruments à vent en cuivre*, 276. — Procédé suivi à cet effet, 277. — Du cor et de ses dimensions, 278. — De la trompette d'harmonie, 279. — Du trombone, *ib.* — Du cornet à pistons, *ib.* — De l'ophicléide, 280. — Principaux facteurs d'instruments de cuivre de la capitale, *ib.* — *Fabrication de la harpe, du piano, de l'orgue. Voyez Harpe, Piano, Orgue.*

Instrumentation. Objet du livre sixième du *Manuel*. — Ce que l'on entend par ce mot. P. II, t. III, p. 1. — Duo, 90. — Trio, 93. — Quatuor, 95. — Morceaux à plus de quatre instruments, 97. Voyez *Instruments*. — Dn style instrumental en général, 271. — De la coupe des morceaux de musique instrumentale, 272. — De la coupe binaire, *ib.* — De la coupe ternaire, 275. — De la coupe du rondeau, 276. — De la coupe libre, 277. — Des règles et du caractère des diverses pièces de musique instrumentale, 279. — De la symphonie, *ib.* Voyez *Symphonie*.

Intervalle. Définition de l'intervalle en musique. P. I, p. 34 et n. b. — Intervalle parfait ou demi-ton, 36. — Intervalle de seconde, tierce, etc. Voyez *Seconde*, *tierce*, etc. — Intervalles simples, 35 et suiv. — = composés, 40. — Intervalles prohibés en mélodie. P. II, t. I, p. 18. — = de même genre et de même espèce produisant un mauvais effet à l'oreille, 19, 21. — Intervalles plus grands que l'octave défendus en mélodie, 18. — Intervalles considérés par rapport à l'harmonie, 115. — Leur dénombrement, *ib.* — Leur nature, 119. — Emploi des intervalles, 152. — Leur usage dans l'accompagnement, 261. — Intervalles altérés; manière de s'en servir, 283. — Intervalles diminués, *ib.* — Intervalles augmentés, 285. — Intervalles difficiles bannis du contre-point. P. II, t. II, p. 16. — Précautions à prendre pour l'emploi des intervalles dans le contre-point double, 84. — Emploi des intervalles dans le contre-point double à l'octave, à la douzième, etc. Voyez *Contre-point*.

Intonation dans la psalmodie. P. II, t. III, p. 190.

Intonations difficiles doivent être bannies du contre-point. P. II, t. II, p. 16.

Introduction générale du *Manuel*. P. I, p. 7.

Introduction des opéras. P. II, t. III, p. 250. — Des ouvertures, 253. — Des symphonies, 280.

Invention ou faculté d'imaginer des compositions nouvelles, sur quoi elle doit surtout porter. P. II, t. I, p. 10. — La nature est avare de ce don, *ib.* — Les deux facultés d'invention et d'imitation à un même degré chez le même individu, 11.

Introit: P. II, t. III, p. 192.

IOMELLI. P. II, t. I, p. 11, 12; t. III, p. 204, 205, 260; — P. III, t. I, p. 20, 62; t. II, p. 37, 44. — " 286, 290, 292.

Ionien (Mode). L'un des modes authentiques du plain-chant. P. II, t. II, p. 73.

ISAAC (Henri), cité P. II, t. II, p. 71. — P. III, t. II, p. 21.

ISIDORE (de Séville), ses ouvrages. — P. III, t. II, p. 146.

J

- JACKSON, * 154, 190.
 JACOTOT, * 202.
 JADIN. P. III, t. II, p. 73. — ** 302, 320.
 JAMARD, * 234.
 JANIEWICZ, ** 322.
 JANNEQUIN ou JENNEQUIN, ** 306.
 JANOWKA, * 177.
 JANS, ** 322.
 JARNOWICK. P. II, t. II p. 49. — ** 322.
 JAVALT, ** 321.
 JELENSPERGER, * 247.
 JELYOTTE. P. III, t. II, p. 72.
 JEPRES, * 203.
 JÉRÔME DE MORAVIE. P. III, t. I, p. 213.
Jeux d'orgue. Jeux à bouche de fond, 60. — Jeux de mutation, 67. — Jeux d'anches, *ib.* Voyez le nom particulier de chaque jeu.
 JONES, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 130.
 JONES (Edouard), * 150.
 JONES (William), * 155.
 JOUY, cité P. III, t. I, p. 125.
 JULIEN, ** 319.
 JULIEN (Pierre), * 210.
 JUNKER, * 251.

K

- KACZOUSKI, ** 322.
 KAISER, ** 278.
 KALKBRENNER, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 130.
 KALLEMBACH, ** 298.
 KALLIWODA, ** 322.
 KANDLER, * 173.
 KAUER, * 220.
 KEEBLE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 140.
 KEGEL, ses exercices pour l'orgue. P. I, p. 133.
 KEISER. P. III, t. II, p. 58.
 KELLNER, * 236.
 KERL. P. III, t. II, p. 61.
 KERN, ** 319.
 KESSEL, * 237.
 KIESEWTER, * 155.
 KING, * 238.

- KIRCHER, * 126, 131, 133, 187, 241.
 KISCAMAÏER, * 187.
 KIRCHNER, * 201.
 KIRNBERGER, cité P. II, t. I, p. 140, 234 ; t. II, p. 189. —
 P. III, t. II, p. 61. — * 190, 245, 248, 249.
 KITTEL, * 230.
 KLEIN, * 160, 200, 234.
 KLEITZ, ** 321.
 KNECHT. P. III, t. II, p. 30, 61. — * 161, 201, 230, 231,
 239, 256, 257.
 KOBRICH, ** 290, 291, 292.
 KOCH, auteur d'un traité de mélodie dont on a formé le se-
 cond livre du *Manuel*. P. I, p. 15. — Cité P. III, t. II, p.
 61, — * 179, 232, 233, 245.
 KOCH, ** 298.
 KOCHER, * 159.
 KOENIGSBERGER, * 227.
 KOLLMANN, * 232, 238.
 KOZELUCH. P. III, t. II, p. 61, 91. — ** 321.
 KRAUSE, * 168. — ** 298, 231.
 KREMPEL, ** 321.
 KRESSE, * 235.
 KREUBÉ, ** 311.
 KREUTZER (Rodolphe). P. III, t. II, p. 71, 73, 97. —
 ** 311, 322.
 KREYSIG, * 182.
 KROMMER. P. III, t. II, p. 91. — ** 290, 317, 221, 322.
 KUFFNER, ** 317, 319, 321, 322.
 KUHN, * 202.
 KUHNAU (Jean), * 162.
 KUHNAU (Joseph-Christophe), * 171.
 KUHNAU, * 132.
 KUFF, * 238.

L

- LABAT, ** 204.
 LABLACHE. P. III, t. II, p. 85.
 LA BORDÉ. P. III, t. II, p. 65, 70. — Ses ouvrages. P. III,
 t. II, p. 130.
 LABOUREAUX, * 282.
 LACASSAGNE, * 194.
 LACEPÈDE, * 249.
 LACHNICH. * 228.
 LA FAGE (Juste-Adrien Lenoir de). Chargé par M. Cho-
 ron de la continuation du *Manuel de musique*. P. I, p. iij.

— Cité P. II, t. III, p. 197. — Prépare un recueil de chants nationaux, 217. — Son ordinaire de l'office divin. P. III, t. II, p. 68, — * 193, 242. — * 268, 269, 274, 275, 281, 282, 284, 302.

LAFEILLÉE, * 207.

LAFFILARD, * 212.

LAFFILÉ, ** 321.

LAFONT. P. III, t. II, p. 73. — ** 322.

LAGO, * 196.

LAGRANGE. P. III, t. II, p. 105. — * 183, 184.

LAHALLE, * 252.

LAHOUSSAYE. P. III, t. II, p. 72.

LALANDE. P. III, t. II, p. 69.

LAMBERT. P. III, t. II, p. 72. — * 227.

LAMPADIUS, * 204.

LAMPE, * 141, 199.

LA NAUZE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 142.

LANCELOT, * 206.

LANFRANCO, * 196.

LANGBAINE, * 164.

LANGLÉ, * 214, 231, 233, 248.

LANNER, ** 319.

LA ROSÉE (Cyprien), cité P. II, p. 211. — ** 306.

Larghetto, mouvement lent. P. I, p. 72.

Largo, mouvement lent. P. I, p. 72.

LASALLETTE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 140.

LESSER, * 214.

LASSUS (Roland de), cité P. II, t. III, p. 211. — P. III, t. II, p. 22, 26.

L'AULNAYE. Voy. DE L'AULNAYE.

LAURENTIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 140.

LAYS. P. III, t. II, p. 72.

LEBERT, ** 319.

LEBEUF, * 150, 157.

LEBRUN, ** 311.

LEBRUN, * 258.

LECARPENTIER, * 229.

LECHNER, * 225.

LECLAIR. P. III, t. II, p. 72.

LECLERC (Jean-Baptiste), * 153.

LECLERC (Jacques), * 156.

LECOMTE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 132.

LEDUC (l'aîné). P. III, t. II, p. 72.

LEDHUY, * 203, 227.

LEFEBURE de WELY, * 257.

LEFÈVRE (Xavier), * 222. — * 321.

LEFÈVRE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 124.

LEGRENZI. P. III, t. II, p. 40.

LEGENDRE, * 204.

LECRAND, ** 321.

LEGROS, * 201.

LEGUILLOU, ** 302.

LEHMANN, * 226.

LEMOINE, * 229.

LEMOINE (Louis), * 247.

LEMOYNE ou MOINE. P. III, t. II, p. 71. — ** 312.

LENGENBUNNER, * 197.

LEO. P. II, t. I, p. 12 ; t. II, p. 2 ; t. III, p. 205, 214. —
P. III, t. I, p. 29, 62 ; t. II, p. 43, 51, 56, — ** 222, 286.

LEONHARD, * 170.

LEPREVOST, ** 278, 281, 282, 283.

LERAY, * 224.

LÉRÉ, ** 278.

LEROY (Adrien), * 226.

LESNE, * 202.

LESUEUR, cité P. II, t. III, p. 177, 206. — P. III, t. II, p. 69, 71, 97, 98, 102. — * 214, 249, 257. — ** 281, 290, 292, 300, 312.

LESUEUR (de Rouen). P. III, t. II, p. 69.

LEUTHOLF, *voy.* LUDOLF. P. III, t. II, p. 132.

LEVASSEUR, * 220.

LEVÊQUE, l'un des éditeurs du *solfège d'Italie*. P. III, t. I, p. 29.

L'HÉRITIER. P. III, t. II, p. 22.

Liaison. P. I, p. 84.

LIBERATI, * 256.

LIBON, ** 322.

Libretto d'un opéra. P. II, t. III, p. 228.

Licence sur l'orgue. P. I, p. 129. — Dans la composition à cinq parties et plus. P. II, t. II, p. 38.

LICHTENTHAL (Pierre). Son article sur la structure de l'orgue. P. I, p. 121. — Cité P. III, t. II, p. 87. — Sa *Bibliografia della musica*, sert à la rédaction du douzième livre du *Manuel*. 119, — * 126, 174, 176, 179, 238, 246.

LINDERMAN, ** 319.

LINDPAINTNER, ** 322.

LINDSEY, * 232.

LIPINSKI, ** 322.

LIPOWSKI, * 171.

LISKOVIVS, * 182.

LITON, * 215.

Lithographie et autographie de la musique. P. III, t. I, p. 203.

- LITZIUS, * 239.
 LIVERZIANI, * 201.
 LOBROWIZ, * 193.
Localités. Leur importance pour l'exécution de la musique,
 P. II, t. III, p. 111. — De la musique en plein air, 113.
 — Dans les salons, 114. — Dans les églises, 115. —
 Au théâtre, 116.
 LOMBARDI, * 207.
 LOCK, * 194, 235.
 LOCKMANN, * 163.
Loco. P. I, p. 79.
 LOEHLEIN, * 218, 227.
 LOEVE, * 203.
 LOGROSCINO. P. III, t. II, p. 46.
Longue. Caractère de l'ancienne musique. P. I, p. 57.
 LOSSIUS, * 160, 197.
 LOTTI, cité P. II, t. III, p. 213, 214. — P. III, t. II, p. 39,
 43, 51. — * 305.
 LOUIS, * 321.
 LOULIÉ, * 198.
Loure, air de danse qui n'est plus en usage. P. III, p. 221.
 LOUVET, * 190.
 LOW, * 162.
 LUCIEN. P. III, t. II, p. 136.
 LUCRETIVS CARUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 123.
 LUDOLF, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 132.
 LULLI. P. III, t. II, p. 63, 69.
 LUSCINIUS, * 196.
 LUSITANO, * 204.
 LUSTIG, * 199.
 LUTHER, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 124.
Lydien (Mode). L'un des modes authentiques du plain-
 chant. P. II, t. II, p. 173.

M

- MABILLON, * 156.
 MABLY, * 166.
 MACE, * 175.
 MACROBE. P. III, t. II, p. 136.
 MADIN. P. III, t. II, p. 60. — * 247.
Madrigal. P. II, t. III, p. 209. — Madrigal sans accompa-
 gnement, *ib.* — Analyse d'un madrigal de Palestrina,
 210. — Madrigal accompagné, 212. — Analyse d'un ma-
 drigal de Clari, *ib.*
 MAELZEL, son métronome décrit. P. I, p. 74.

Maestoso, mouvement modéré. P. I, p. 73.

MAGENDIE, cité P. I, p. 25, note.

MAGIRUS, * 197.

MAGIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 141.

MAIER, * 217.

MAJER (André). P. III, t. II, p. 88. — * 151.

MAILLA, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 132.

MAILLARD, * 195.

MAINVIELLE-FODOR. P. III, t. II, p. 86.

MAINZER, * 217.

Maître de chapelle, ses fonctions à l'église. P. III, t. I, p. 96.

Maîtrises, écoles d'enfants de chœur. P. III, t. I, p. 99. —

Observations importantes à ce sujet, 100.

MALCOLM, * 241.

MALHERBE, cité P. II, t. III, p. 140.

MANCINI, * 213.

MANDINI. P. III, t. II, p. 56.

Manécanteries. Voyez *Maîtrises*.

MANFREDI, cité P. II, t. III, p. 261.

MANFREDINI, * 237.

Manuel de musique. Circonstances qui en retardent la rédaction. P. I, p. iij *et suiv.* — Sa division, 9. — Retour sur ces matières. P. III, t. I, p. v *et suiv.* — Est le seul ouvrage qui offre un corps complet de doctrine musicale. P. II, t. I, p. j.

MARCELLO, cité P. II, t. II, p. 9. — Ses psaumes cités comme modèles, t. III, p. 213. — Ses cantates, 214. — Cité 261, P. III, t. I, p. 62; t. II, p. 39, 40, 44, 51. — * 134, 165, 257. — * 302, 306.

MARCHAND. P. III, t. II, p. 73. — * 247.

Marches. Des marches au théâtre. P. II, t. III, p. 256.

MARCHESI. P. III, t. II, p. 56, 85.

MARCHETTI de Padoue. P. III, t. II, p. 16. — * 148.

MARENZIO, cité P. II, t. III, p. 211. — P. III, t. II, p. 39, — * 306.

MARINELLI, * 206.

MARMONTEL, cité P. II, t. III, p. 148, — * 166, 169.

MARPURG. La première section du troisième livre du *Manuel*, tiré d'un de ses ouvrages. P. I, p. 16. — Les quatrième et cinquième livres de ce *Manuel*, également tirés de cet auteur, 17. — Son opinion sur l'abus d'un trop grand nombre de parties en composition. P. II, t. II, p. 8. — Son procédé pour l'étude du contre-point jugé vicieux, 25. — Réfuté, 81, 112, 165, 166. — Éloge de son travail sur la fugue et le contre-point, 205. — Cité P. III, t. II, p. 30, 61, 96. — * 129, 190, 213, 227, 237, 245, 247, 249, 255.

MARRIGUES. P. III, t. II, p. 104.

Marseillaise. Chant patriotique des Français, dont Rouget a composé les paroles et la musique; effet de ce chant répété par le peuple en 1832. P. II, t. III, p. 114. — Analysée sous le rapport des combinaisons syllabiques, p. 144. —

Martellement. Voyez *Brisé*.

MARTIN (Benjamin), cité. P. I, p. 25, n.

MARTIN, chanteur français, cité pour l'étendue de sa voix. P. II, t. III, p. 12. — P. III, t. II, p. 72, 97, 104.

MARTIN (Claude), * 196.

MARTINE, * 166.

MARTINEZ, * 205.

MARTINI (Jean-Baptiste). Mis à contribution pour la rédaction du huitième livre du *Manuel*. P. I, p. 18. — Cité P. II, t. II, p. 148; t. III, p. 210, 213. — P. III, t. II, p. 33, 51. — * 128, 230, 248. — ** 279.

MARTINI (Jean-Paul). * 230. — ** 312.

MARTINI (Joseph), ** 290.

MARTINI (Vincent). P. III, t. II, p. 71.

MARTINS, * 205.

MARX, ** 298.

MASSARIS, voyez CORANUS. P. III, t. II, p. 123.

MASSON, * 160, 249.

MATTEI (Xavier), * 172.

MATTEI (Stanislas. P. III, t. II, p. 84. — * 238.

MATTHESON. P. III, t. II, p. 61. — ** 134, 158, 166, 170, 173, 180, 232, 236, 241, 255, 256.

MATTHIEU (Jean), * 227.

MATTHÆI (Conrad), * 195.

MAUGIN, * 192.

Maxime. Caractère de l'ancienne musique. P. I, p. 57.

MAYER (Godfroy-David), * 187.

MAYER-BERR, cité P. III, t. I, p. 125; t. II, p. * 81, 90, 95, 99. — ** 212.

MAYR ou MAYER. P. III, t. II p. 77, 84.

MAZAS. P. III, t. II, p. 73.

MAZZOCCHI. P. III, t. II, p. 39. — ** 306.

MEDEIRA, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 126.

MÉHUL, cité P. III, t. II, p. 111, 250. — P. III, t. II, p. 71, 97, 102. — ** 312, 317.

MEIBOM, * 190.

MEISSONIER, * 226.

MEISTER, ses ouvrages. P. III, t. III, p. 141.

MEJO, ** 319.

Mélodie. Sa définition. P. I, p. 29. — En quoi elle consiste. P. II, t. I, p. 14. — De l'arrangement de ses parties, 51. —

Analyse de diverses dispositions mélodiques dans lesquelles la place de la cadence sert de règle, 77, 79, 82, 85. — Moyens d'étendre la mélodie, 88 *et suiv.* — Disposition mélodique des grandes pièces, 97. — Réflexions sur l'invention et la disposition des mélodies, 107. — Voyez aussi *Modulation, Proposition, Cadence, Rythmes, etc.* — Nature et origine de certaines mélodies. P. II, t. III, p. 175.

Mélodrames. De la musique des, = P. II, t. III, p. 258.

Melopée. Art de composer la *mélodie*. P. II, t. I, p. 14.

MÉNÉTRIÉR, * 163.

MENGAL, * 224. — ** 312, 321.

MENGOLI, * 180.

MENGOZZI, * 214.

Menuet, air de danse. P. II, t. III, p. 221. — Menuet instrumental, sa composition et son caractère, 288.

MERCADANTE. P. III, t. II, p. 81.

MERCADIER DE BELESTA, * 234.

MERCANDETTI. P. III, t. II, p. 78.

MEREAUX, ** 312.

MERELLE, * 225.

MERLE, * 256.

MERULA. P. III, t. II, p. 40, 45.

MERMET, * 252.

MERSENNE, * 133, 187, 217, 241.

MERZ, ** 32, 319.

MESTRINO. P. III, t. II, p. 49.

Mesure. Ce que c'est. P. I, p. 28. — Signes qui la représentent, 63. — A quatre temps, *ib.* — A deux temps, 67. — Allabréve, 68. — A six-huit, *ib.* — A douze-huit, 69. — Mesures impaires, triple majeure, *ib.* — Triple mineure ou à trois-deux. — Petite triple ou à trois-quatre, *ib.* — Triple de croches ou à trois-huit, *ib.* — Triple de doubles croches ou à trois-seize, 71. — Comment se marquent les limites d'une mesure, 75. — Nature de la mesure en général. P. II, t. I, p. 40. — Examen des diverses mesures considérées par rapport à la mélodie, 43 *et suiv.*

Métaphysique musicale. Objet de la seconde section du septième livre du *Manuel*. P. II, t. III, p. 154. Voyez *Union de la musique avec la parole*.

Métaplastique (Méthode), pour la composition de la musique à plusieurs parties. P. II, t. II, p. 69.

MÉTASTASE, cité P. II, t. III, p. 141, 150, 153, 261. — P. III, t. II, p. 37, 43, 44.

METOYEN, ** 267.

Mètre. Ce que c'est en poésie et en mélodie. P. II, t. I, p. 71.

- Métronome* de Maelzel, décrit P. I, p. 74, note 1.
- METZLER, sa méthode de flageolet. P. I, p. 180. — * 223.
- MEURSIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 141.
- MEYER, * 319.
- MEYER, * 225.
- MEYFRED, * 224.
- MICHAELIS, * 252, 253.
- MICHEL, sa méthode de clarinette. P. I, p. 175. — * 223.
— * 219.
- MICHELMANN, * 251.
- Mi-contras-fa*, faute dans la réponse des fugues. P. II, t. II, p. 166.
- MIGNOT. P. III, t. II, p. 66.
- MILAN, * 226.
- MILCHMAYER, * 228.
- MILIZIA, * 165.
- MILLINGUE, * 321.
- MILLOT, * 150.
- MINÉ (Adolphe), son *Manuel de l'organiste*. P. I, p. 133.
— * 209, 220, 230. — * 278.
- Minime*. Voyez *Blanche*.
- MINOJA, * 215.
- MITZLER, * 255.
- Mixolydien* (Mode), l'un des modes authentiques du plain-chant. P. II, p. 173.
- MIZIUS, * 216.
- Mode*. Doctrine des modes. P. I, p. 46, n. a. — Modes ou tons fondamentaux, 51 et n. a. — Nécessité d'indiquer clairement le mode dans les compositions. P. II, t. I, p. 20. — Nécessité de revenir au mode primitif après s'en être écarté, 23. — Propriété de certains modes pour l'expression des sentiments, 24. — Parenté ou affinité des modes, 26. — Manière de passer d'un mode à un autre, 32. — Observations très-importantes à ce sujet, *ib.*, note a. — Modes voisins d'un autre au premier degré, 34; au second, 36; au troisième, 37.
- Mode majeur*. Sa constitution. P. I, p. 46.
- Mode mineur*. Sa constitution. P. I, p. 49.
- Modes du plain-chant*. Contre-points sur des sujets tirés de ces divers modes. P. II, t. II, p. 52 et suiv. — Un organiste est inexcusable de ne pas connaître les modes du plain-chant, 172. — Comment ces modes étaient conçus par les anciens compositeurs, leur nombre et leur appellation, 173. — Finales qui les distinguaient, *ib.* — Modes authentiques et plagaux, 172. — Modes mixtes, 173. — Comment les modes se reconnaissent, *ib.* — Mode anormal, *ib.* — Constitution des modes. P. II, t. III, p. 183. — Leur ré-

duction à huit, 184. — Comment ils se transposent, 185. — Comment chaque mode opère ses repos, 186. — Modes irréguliers, 189.

Modulation ou conduite des tons. P. II, t. I, p. 17. — Propriété de certains degrés qui obligent à passer de telle note à telle autre, 21. — De la modulation ou passage d'un mode à un autre, 22. — Déterminée par l'étendue de la composition, 25. — Variations auxquelles la modulation est soumise, 28, n. a. — Modulations enharmoniques, 38. — Observations sur la théorie de la modulation, 39. — Modulations extraordinaires en harmonie, 286. — Modulations dans la fugue. P. II, t. II, p. 187.

MOJIN, * 182.

MOLIÈRE, cité P. II, t. III, p. 173. — P. III, t. I, p. 123, 129.

MOLINO, * 226.

MOLITON et KLINGER, * 226.

MOMIGNY, cité P. II, t. III, p. 281, 286.

MONBELLI. P. III, t. II, p. 86.

MONDONVILLE. P. III, t. II, p. 69, 72. — * 286.

MONPOU. P. III, t. II, p. 101. — * 302.

MONSIGNY. P. II, t. I, p. 8. — P. III, t. II, p. 64, 71, 97. — * 312.

MONTAL, * 191.

MONTANOS, * 205.

MONTARIUS, * 183.

MONTECLAIR. P. III, t. II, p. 70. — * 199, 218.

MONTEVERDE. P. III, t. II, p. 27, 39, 45, 51.

MONTFAUCON, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 140.

MONTGEROULT (madame de). P. III, t. II, p. 73. — * 229.

Montre de trente-deux, jeu d'orgue. Voyez *Flûte ouverte*.

Montre de seize pieds. Voyez *Flûte ouverte de seize pieds*.

MONTVALLON, * 190.

MONZINO, * 226.

Morceaux d'ensemble. P. II, t. III, p. 249.

Mordant. P. I, p. 78.

MOREL (Alexandre-Jean), * 181.

MOREL, * 182.

MORESCHI, * 173.

MORHOF, * 187.

MORLACCHI. P. III, t. II, p. 78.

MORLEY, * 197.

MORTIMOR, * 209.

MOSCA. P. III, t. II, p. 78, 79.

MOSCHELES. P. III, t. II, p. 94.

MOSCHINI. P. III, t. II, p. 86.

MOULET, * 233.

MOURET. P. II, t. III, p. 214.

MOUTON. P. III, t. II, p. 22.

Mouvement. Ses différents degrés. P. I, p. 71 et suiv. — Division des mouvements en trois catégories, p. 78, n. a.

Mouvements des parties par rapport à l'harmonie et à la mélodie, semblable, contraire, oblique. P. II, t. II, p. 119.

Moyen dessus ou *mezzo soprano*, voix générique des femmes, comme le baryton est la voix générique des hommes. P. II, t. III, p. 13. — Pourquoi les voix de femmes sont plus mal classées que les voix d'hommes, *ib.* — Clef, étendue et qualité de cette voix, 14. — Pourquoi l'on en a fait peu d'usage pour les solos, *ib.*

Moyenne taille. Voyez *Baryton*.

MOZART (Amédée-Wolfgang). P. II, t. I, p. 8; t. III, p. 196. —

Son opéra de D. Giovanni analysé, 260 et suiv. — Cité 295. — P. III, t. II, p. 45, 46, 49, 59, 61, 88, 91. —

** 282, 284, 286, 290, 292, 300, 312, 317.

MOZART (Léopold). P. III, t. II, p. 61. — ** 218.

MULLER, ** 319, 321.

MULLER (J.-L.), ** 278, 293.

MULLER (D.), ** 288.

MULLER (Jean), * 209.

MULLER (Auguste), * 229.

MULLER (W.-A.), * 230.

MULLER (Iwan), * 222.

MULLER et CZERNY, leur méthode de piano. P. I, p. 111, 118. — * 229.

MUNK, * 161.

MUNSTER, * 206, 213.

MURATORI, * 150.

MUSARD, ** 319.

Musette. Air de danse. P. II, t. III, p. 221.

MUSIQUE.

1^o Théorie de la musique.

Ce que c'est que la théorie musicale et sa nécessité. P. I, p. 21.

— Comment l'on définit la musique, 23. — Comment on la divise, *ib.* — Eléments de la musique, 24. — Du son, 25. — Du temps, 27. — De la mélodie, 29. — De l'harmonie, 31. — Du système musical, 32. — Diverses acceptions du mot *Ton*, *ib.* — Degrés conjoints et disjoints, 33. — Des intervalles, 34. — Des genres en musique, 41. — Deux manières de diviser l'octave, 45. — Constitution

du mode majeur, 46. — Constitution du mode mineur, 49. — Observations sur les tons fondamentaux, 51.

2° *Exécution de la musique.*

Des caractères de la musique. P. I, p. 55. — De l'alphabet musical, 56. — Des figures employées en musique, 57. — Des pauses, 58. — Des clefs, 59. — Des accidents, 61. — De la mesure et des signes qui la représentent, 63. — Des différents degrés de mouvement, 71. — Des limites de la mesure, 75. — Du point d'orgue ou couronne, 76. — Du guidon, *ib.* — De la reprise, du renvoi et du signe final, 77. — Du trill, du mordant et des notes d'agrément, 78. — Du brisé, de l'octava et des triolets, 79. — Des abréviations, 80. — Des accents, 81. — De la syncope, 83. — De la liaison et du piqué, 84. — De la voix de soprano, 85. — Du contralto, 96. — Du tenor, 99. — De la basse, 101. — Du clavecin ou forte-piano, 104. — De l'accompagnement, 112. — De l'orgue, 118. — Du violon, 133. — De la viole, 143. — Du violoncelle, 146. — De la contrebasse, 151. — Du cor, 157. — Du hautbois, 164. — De la flûte, 169. — Des autres instruments d'orchestre, 174. — De l'accord des instruments, 180. — Notation du plain-chant, 186. — Exécution de la musique par rapport aux localités. P. II, t. III, p. 111. — L'exécution ajoute à l'expression, 162. — Observations générales sur l'exécution du chant. P. I, p. 94. — Musique en plein air. P. II, t. III, p. 113. — Musique dans les salons, 114. — Musique dans les églises, 115. — Musique au théâtre, 116. — Influence de la musique sur notre être. P. II, t. III, p. 172.

3° *Composition de la musique.*

Voyez *Composition, Mélodie, Harmonie, Contrepoint*, etc.

4° *Enseignement de la musique.*

Enseignement individuel. P. III, t. I, p. 26. — Du solfège, 27. — Des instruments, 29. — Du chant, 30. — Doit être étudié dans ses éléments sans aucun accompagnement, 33. — Enseignement collectif, 38. — Enseignement simultané, *ib.* — Méthode suivie par M. Choron à cet égard, 39. — Intonation, 41. — Rhythme, *ib.* — Formation des classes, 42. — Manœuvre de l'enseignement, 44. — Observations sur la prétention d'abrégé les études musicales, 46. — Enseignement mutuel, 47. — Moniteurs, chant par écho, 48. — Périodes de la classe, 49. — Mains musicales, indicateur vocal, 51. — Des différents degrés

de l'enseignement musical. Des écoles primaires de musique, 53. — Différents modes d'enseignement primaire, *ib.* — De l'enseignement des principes, 54. — Des exercices de solmisation, 55. — De l'exécution, 57. — Des écoles secondaires de musique. En quoi consiste l'enseignement secondaire de la musique, 59. — De la théorie musicale, 59. — De l'exécution, 60. — Des écoles supérieures, 62. — Des études accessoires, 63. — De l'organisation d'une école spéciale de musique, 65. — Du matériel. Des choses d'usage commun, *ib.* — De l'emplacement propre aux usages de la vie, 66. — Des choses propres aux études, 67. — Des choses propres au ménage, 68. — Du personnel. Du régime intérieur et de l'administration d'une école spéciale de musique, 69. — Du directeur, *ib.* — Du censeur des études, 70. — De l'économe ou agent, *ib.* — Des surveillants, 71. — Du comité d'administration, *ib.* — Des professeurs. Solfège, 72. — Chant, *ib.* — Instruments, *ib.* — Composition, *ib.* — Théorie physico-mathématique ou acoustique musicale, 73. — Histoire, bibliographie, etc., *ib.* — Etudes et accessoires, *ib.* — Déclamation, *ib.* — Des élèves. Ecole secondaire, *ib.* — Ecole de perfectionnement, 75. — Des auxiliaires, *ib.* — De la distribution du temps, 76.

5^o Exercice de la musique.

Du musicien ; distinctions à faire à cet égard. P. III, t. I, p. 91. — Coup-d'œil sur ce qu'a été jusqu'à nos jours la profession musicale, 92. — Comment elle s'exerce, 94. — De la profession musicale par rapport à l'église. Voyez *Eglise, Maître de chapelle, Chanteurs*, etc. — De la profession musicale par rapport au théâtre. Voyez *Théâtres, Acteurs lyriques*, etc. — Propriété des œuvres de musique. P. III, t. I, p. 174 et suiv.

6^o Histoire de la musique.

Histoire de la musique, objet du onzième livre du *Manuel*. P. III, t. II, p. 1. — Comment peuvent se réduire les principales époques de l'art, 2. — Musique de l'antiquité et origine et formation du système moderne, 3. — Définitions et divisions de la musique de l'antiquité selon Aristide Quintilien, 4. — Caractères de la musique grecque, 5. — Premiers siècles de l'ère chrétienne, 6. — Constitution du chant ecclésiastique, 7. — Invasion des barbares, 8. — Système moderne et son développement, 12. — Invention de la gamme, *ib.* — Origine du contre-point, 13. — Ecrivains qui ont suivi Guido, 14. — Naissance du rythme moderne, *ib.* — Doctrine de Francon, 15. — Doctrine de

Jean de Muris, 17. — Lacune dans l'histoire de la musique, *ib.* — Fixation du système des valeurs et des principes du contre-point, 18. — Doctrine de Teinturier et de Gafforio, *ib.* — Distinction entre la musique spirituelle et la musique mondaine, 20. — Perfectionnement de l'art, 23. — Du système musical, *ib.* — Introduction des barres de mesure, 24. — Des modes, 25. — Des théoriciens, 28. — Système de la basse fondamentale, 29. — Des genres de composition, 31. — Musique d'église, 32. — Décrets du concile de Trente, 34. — Travaux de Palestrina, 35. — Compositions madrigalesques, 36. — Musique de chambre, 38. — Musique dramatique, 41 et *suiv.* — De la musique instrumentale, 46. — Des écoles ; école d'Italie, 50. — École d'Allemagne, 57. — École française, — 62 Du mouvement musical des trois écoles depuis un demi-siècle, 75. — Effets de la révolution française sur la musique, *ib.* — Italie, 76. — Allemagne, 88. France, 96.

7^e Bibliographie de la musique.

Bibliographie de la musique, objet du douzième livre du *Manuel*. P. III, t. II. p. 119. — Ouvrages sur l'origine et l'invention de la musique, p. 123. — Sur la beauté et l'utilité de la musique, 124. — Sur son but, 125. — Sur ses effets moraux, *ib.* — Sur ses effets physiques sur les êtres animés, *ib.* — Sur l'histoire générale de la musique, 127. — Sur la musique des Egyptiens et des Ethiopiens, 131. — Des Chinois, 132. — Des Hébreux, 133. — Des Grecs et des Romains, 134. — Auteurs anciens, 135. — Auteurs modernes, 137. — Sur la musique des anciens en général, *ib.* — Sur la partie harmonique, 137. — Sur les instruments de musique, 140. — Sur le rythme, les hymnes et chansons, et la musique théâtrale, 142. — Sur la musique considérée comme partie de l'éducation, 143. — Sur la comparaison de l'ancienne et de la nouvelle musique, *ib.* — Sur la question si les anciens ont connu l'harmonie, 144. — Sur les effets de la musique des anciens, *ib.* — Livres contenant l'explication de termes techniques, etc., *ib.* — Sur la musique des Grecs modernes, *ib.* — Livres sur la musique du moyen-âge, collection Gerbert, 145. — Auteurs divers, 149. — Auteurs modernes qui ont traité de la musique du moyen âge ; Allemagne, 149. — Italie, 150. — France, *ib.* — Angleterre, *ib.* — Bibliographies et glossaires fournissant des renseignements sur la musique du moyen âge, 151. — Livres sur l'histoire de la musique moderne en général, 151. — En Italie, 152. — En France, 153. — En Angleterre, Ecosse et Irlande, *ib.* — En Alle-

magne , 164. — En d'autres pays de l'Europe , *ib.* — En d'autres pays hors d'Europe , 155. — Bibliographie du chant ecclésiastique et de la musique d'église en général , 156. — Livres sur la beauté , l'utilité , la nécessité de la musique ecclésiastique , 158. — Sur le chant ecclésiastique en particulier , *ib.* — Sur l'usage du chant ecclésiastique , 159. — Recueil de chants d'église dans lesquels se rencontrent des renseignements appartenant à l'histoire de la musique , 160. — Livres sur l'introduction et l'admission de la musique instrumentale dans les églises , 161. — Sur les droits et devoirs des musiciens d'église , 162. — Sur la musique de théâtre en général , 163. — En particulier : Italie , *ib.* — France , 164. — Angleterre , *ib.* — Allemagne , 165. — Sur l'opéra bouffon , *ib.* — Livres sur la théorie de la musique de théâtre : Italie , *ib.* — France , 166. — Allemagne , *ib.* — Livres pour ou contre l'opéra , 167. — Sur la construction des salles de concert ou d'opéra , *ib.* — Livres sur la comparaison de la musique française et italienne , 168. — Sur la guerre des bouffons , *ib.* — Sur les gluckistes et les piccinistes , 169. — Notices historiques relatives à la musique moderne : biographies en recueil , 170. — Biographies particulières , 172. — Catalogues , livres et compositions musicales , 175. — Sur les sociétés musicales , etc. , 177. — Dictionnaires de musique , *ib.* — Livres sur l'acoustique en général , 180. — Sur l'ouïe , 181. — Sur la voix humaine , 182. — Sur le son et le ton , 183. — Sur la propagation et la vitesse du son , *ib.* — Sur les vibrations des cordes et autres corps , 184. — Sur les échos , 187. — Sur les phénomènes acoustiques , *ib.* — Livres sur la partie mathématique de la musique en général , 188. — Sur le calcul musical , les proportions , le tempérament , 190. — Sur la construction des instruments , 191. — Livres sur la sémiologie musicale , 192. — Sur la solmisation , 193. — Sur la tonalité , 195. — Sur la mesure , *ib.* — Livres sur la musique pratique en général , 196. — Méthodes de chant plane et figuré , 203. — Méthodes spéciales de plain-chant , 205. — Méthodes de chant figuré ou musique proprement dite , 210. — Méthodes d'instruments en général , 217. — Méthodes de violon , 218. — D'alto , 219. — De violoncelle , *ib.* — De contre-basse , 220. — De flûte , 221. — De haut-bois et cor anglais , 222. — De clarinette et corps de basset , *ib.* — De basson , 223. — De flageolet , *ib.* — De serpent , *ib.* — De cor , *ib.* — De trompette , 224. — De trombonne , *ib.* — D'ophicléide , etc. , 225. — De harpe , *ib.* — De guitare , 226. — De piano , 227. — D'orgue , 229. — Livres sur l'harmonie en général , 231. — Sur les intervalles et échelles , 232. — Sur les accords , *ib.*

— Sur les systèmes d'harmonie, 233. — Sur la basse continue, 235. — Livres sur la composition ; encyclopédistes, 239. — Sur la composition en général, 243. — Sur les contre-points, les fugues et les canons, 247. — Sur la composition vocale, 49. — Sur la composition instrumentale, 250. — Sur la mélodie, *ib.* — Sur l'exécution et la direction de la musique, 251. — Sur l'esthétique musicale, 252. — Sur le génie et le goût, *ib.* — Sur l'expression, 253. — Sur l'union de la musique avec la poésie, *ib.* — Recueils et journaux, 255. — Livres historico critiques, 256. — Polémique musicale, *ib.* — Bibliographie des œuvres de musique, 259. — Musique d'église, 259. — Plain-chant et contre-point sur le plain-chant, 265. — Plain-chant, *ib.* — Contre-points sur le plain chant, 267. — Musique pour les voix seules, 268. — Messes, 269. — Psaumes, 273. — Motets, 274. — Musique d'église avec accompagnement d'orgue, 276. — Messes, *ib.* — Psaumes, 279. — Motets, 280. — Musique d'église avec orchestre, 288. — Messes, *ib.* — Psaumes, 291. — Motets, 292. — Musique des églises non catholiques, 293. — Religion grecque, *ib.* — Religion réformée, 298. — Pièces de musique en langue vulgaire, oratorios, 299. — Musique de chambre, 300. — Musique religieuse et morale, 301. — Musique de chambre de divers genres, 303. — Musique de théâtre, 307. — Symphonies, 316. — Symphonies proprement dites, *ib.* — Musique de danse pour orchestre, 318. — Synaulie ou musique militaire, 320. — Musique pour violons, concertos et airs variés avec orchestres, 321. — Symphonies concertantes, 322. — Sextuors, septuors, etc., 323. — Quintettes, 324. — Quatuors, 325. — Trios, 327. — Duos, 328. — Solos, sonates, etc., 331. — Musique pour l'alto ou viole, *ib.* — concertos, *ib.* — Autre musique pour alto, *ib.* — Musique pour le violoncelle, 332. — Concertos, *ib.* — Autre musique, 333. — Musique pour flûte, *ib.* — Concertos, 335. — Symphonies concertantes, *ib.* — Sextuors pour flûte et autres instruments, 337. — Trios pour flûte, 339. — Duos, 341. — Solos, sonates, 344. — Musique pour le hautbois et le cor anglais, 345. — Concertos, *ib.* — Symphonies concertantes, *ib.* — Trios, quatuors, quintettes, 346. — Duos, 347. — Musique pour clarinette et cor de basset. Concertos, *ib.* — Symphonies concertantes, 348. — Septuors, sextuors, et quintettes, 349. — Quatuors pour clarinette, 350. — Trios, 351. — Duos, *ib.* — Solos, sonate, etc., 352. — Musique pour le cor de basset, *ib.* — Musique de basson, *ib.* — Concertos de basson, 354. — Trios, quatuors, quintettes, *ib.* — Duos pour basson, 355.

— Solos, sonates, etc., *ib.* — Musique pour quelques autres instruments, *ib.* — Morceaux pour flageolet, 356. — Musique pour le cor, 357. — Concertos, *ib.* — Symphonies concertantes, 358. — Quatuors, quintettes, sextuors, *ib.* — Trios, 359. — Duos, 360. — Musique de harpe. Concertos, 361. — Symphonies concertantes, *ib.* — Quatuors, quintettes, sextuors, *ib.* — Trios, 362. — Duos, *ib.* — Solos, sonates, etc., 364. — Musique pour guitare, 365. — Concertos, *ib.* — Quatuors, quintettes, septuors, etc., *ib.* — Trios, 366. — Duos, 367. — Solos, 370. — Musique de piano, 371. — Concertos *ib.* — Symphonies concertantes, 372. — Octuors, septuors, sextuors et quintettes, 373. — Quatuors, 374. — Trios, 375. — Duos, 377. — Sonates et autres pièces pour piano seul, 378. — Musique pour l'orgue, 381.

N

NAEGELI, * 298.

NAGES, " 319.

NANINI P. III, t. II, p. 51.

NARDINI. P. III, t. II, p. 86.

NAUMANN. P. III, t. II, p. 89. — " 287.

NAUE, " 298.

NAVES, * 213.

NAZZOLINI. P. III, t. II, p. 77.

NECKIUS, * 148.

NEITHARD, " 319.

NERI (Saint-Philippe), cité P. II, t. III, p. 205. — P. III, t. II, p. 37.

NEUKOMM, " 270, 275, 278, 279, 281, 282, 288, 290, 293, 302, 317, 321.

Neuvième. Manière de l'employer dans l'harmonie. P. II, t. I, p. 183. — Accord de neuvième et ses dérivés, 218. — Résolution de la neuvième, 219. — Emploi de la neuvième dans l'accompagnement, 268.

NEWTON, * 190.

NICCOLINI, * 167.

NICCOLINI. P. III, t. II, p. 77.

NICETIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 146.

NICHNETSCHEK, * 174.

NICOLAI (Frédéric), * 154.

NICOLO ISOARD. P. III, t. II, p. 71, 98. — " 311.

NICOMAQUE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 135.

NICOU-CHORON, " 270, 281, 284, 287, 302.

NIEDT, * 235.

NIEMEYER, " 298.

NIKELMAN. P. III, t. II, p. 61.

NISSEN, " 174.

NIVERS, " 156, 244.

Nocturne, air destiné à être exécuté de nuit. P. II, t. III, p. 221.

Noël, air populaire qui se chante à l'époque de la Nativité de J.-C. P. II, t. III, p. 212.

Noire, caractère de durée. P. I, p. 57.

NORDWALL, " 183.

NORNIUS, " 156.

NORTH, " 180.

Notes de la musique. P. I, p. 56 et suiv. — D'agrément, 78. — Du plain-chant, 187.

Notes de passage. P. II, t. I, p. 72. — Notes changées, 173.

— Notes harmoniques. P. II, t. II, p. 26. — Emploi des notes de passage dans le contre-point, *ib.* — Usage des notes changées, *ib.*

NOTKER. P. III, t. II, p. 14.

NOTKER BALBULUS, " 146.

NOTKER LABEO, " 146.

NOUGARET, " 163.

NOURIEGA, " 227.

NOURRIT. P. III, t. II, p. 104.

NOVELLO, " 281, 282, 284.

NOVERRE, " 167.

NOZZARI. P. III, t. II, p. 85.

NUCIUS, " 243.

O

Octava. P. I, p. 79.

Octave (Intervalle d'). Sa composition. P. I, p. 40. — Sa division, 45. — Identité et similitude des octaves, 57, note *a*. — Autres remarques sur ce même sujet, 151. — Deux octaves consécutives défendues en harmonie. P. II, t. I, p. 153. — Octaves apparentes, 156. — Octave augmentée ou diminuée ne s'emploie que transitoirement en harmonie, 182. — Règle de l'octave exposée, 265 266. — Erreur de ceux qui regardent cette formule comme inutile, 267, à la note. — Octave diminuée, en quoi elle consiste, 285.

ODDO. Voyez ODON.

ODINGTON. P. III, t. II, p. 16.

ODON. P. III, p. 14. — " 146.

OELRICHS, " 177.

- OEuvres de musique.* Leur classification. P. III, t. II, p. 256.
 Voyez *Musique, Bibliographie.*
Offertoire. P. II, t. III, p. 163.
 OKENHEIM ou ÔCHEGHEM. P. III, t. II, p. 21, 26.
 OLEARIUS, * 159, 161.
 OLIVIER, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 125.
Onzième. Comment on l'emploie dans l'harmonie. P. II, t. I, p. 183. — Accord de onzième, et ses dérivés, 221. — Résolution de la onzième, 225.
 ONSLOW. P. III, t. II, p. 101, 102. — " 312, 317.
Opéra. De la musique de théâtre en général. P. II, t. III, p. 225. — Des paroles, 228. — De la partie vocale d'un opéra, 231. — Du récitatif, 232. — Des ariettes, chansons, romances, cavatines, 238. — Des airs, 241. — Des duos, 243. — Des trios, 245. — Des morceaux d'ensemble, 246. — Des chœurs, 248. — Des introductions, 250. — Des finals, *ib.* — De la partie instrumentale d'un opéra, 252. — De l'ouverture, 253. — De l'entr'acte, 255. — Des marches, 256. — Des airs de ballet, 257. — Des ritournelles, 258. — De la musique des mélodrames, 259. — Analyse de l'opéra de D. Juan de Mozart, 260 et suiv.
Opéra-comique, sa poétique. P. II, t. III, p. 167.
Ophicléide, pour ce qui concerne son étendue et la manière d'écrire la musique qui lui est destinée. Voyez *Serpent.*
 OPITZ. P. III, t. II, p. 60.
Oratorio. P. II, t. III, p. 205.
Orchestre. De quels instruments il se compose. P. II, t. I, p. 13. — Distinctions à ce sujet, *ib.* — Manière d'écrire l'orchestre pour les instruments à cordes. — P. II, t. III, p. 98. — De l'emploi des instruments à vent en solo, duo, etc., 99. — De l'emploi des instruments à vent en masse, 102. — De la réunion des instruments à cordes et des instruments à vent, 104. — Des instruments qui ne s'emploient que dans les orchestres nombreux, 105. — De l'accompagnement des voix par l'orchestre, 107. — Des orchestres militaires, *ib.* — Des doubles orchestres, 110. — De la place que doit occuper l'orchestre dans les théâtres, 119. — Exposé d'une disposition nouvelle pour les orchestres des théâtres lyriques, 120. — Orchestre de Dresde, sa disposition, 123. — Orchestre de l'Opéra de Paris, 124. — De l'Opéra-Comique, 125. — Du théâtre Italien de Paris, *ib.* — Proposition d'un autre plan, *ib.* — Orchestres destinés aux concerts, 126.
Orgue. P. I, p. 118. — Comment on tire les sons, 119. — Ses registres, *ib.* — Sa structure pour les orgues ordinaires d'Italie, 121. — Ce que c'est que le sommier, *ib.* — Les tuyaux, 123. — Les claviers, 126. — Les soufflets, 127. —

Etendue de l'instrument, 128. — Du *ripieno*, 128. — Du genre lié, 129. — De la fugue, *ib.* — Des licences, *ib.* — Observations sur la musique d'orgue en général, 130. Description d'un orgue ordinaire tel qu'ils existent en France. P. II, t. III, p. 62. — Partie mécanique de l'orgue, 63. — Partie harmonique, 65. — Des principaux jeux dans la plupart des orgues, et de leur étendue, 66. — Jeux à bouche, *ib.* — Jeux d'anches, 67. — De la musique propre à l'orgue, 68. — Usage de l'orgue pour l'accompagnement de la musique d'église, 70. — L'orgue souvent mal placé dans les églises de France, 115. — Son utilité à l'église. P. III, t. I, p. 104. — De la fabrication des orgues, 293. — Des matières qui entrent dans la composition de cet instrument, *ib.* — De la manière de couler les tables d'étain et de plomb qui servent à faire les tuyaux, 294. — De la soudure des tuyaux, 296. — Du buffet, *ib.* — Des sommiers et de tout ce qui s'y rapporte, 297. — Des soupapes, 298. — De l'arrangement des jeux, 299. — Des diverses autres parties de l'orgue, 300. — Des tuyaux, *ib.* — Des bouches et des anches, 301. — Perfectionnement de M. Grenier, 302. — Du diapason des organiers, 304. — De la soufflerie, 306.

ORLOFF, * 153.

ORNEWALD, * 284, 293.

ORNITHOPARCUS, * 239.

OSIO, * 253.

OTHON, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 133.

OTTO (J.-A.), * 192.

OULTON, * 165.

Ouverture d'opéras. P. II, t. III, p. 253. — Ses différentes formes, 254.

OZI, * 223.

P

P, abréviation de piano. P. I, p. 82.

PP, abréviation de pianissimo, *ib.*

PACCHIAROTTI. P. III, t. II, p. 56, 85.

PACINI. P. III, t. II, p. 81.

PAER. P. III, t. II, p. 77. — * 281, 312, 317.

PAGIN. P. III, t. II, p. 73.

PAISIELLO. P. II, p. 12. — P. III, t. II, p. 37, 44, 46, 77. — * 287, 312.

PALESTRINA (Jean-Pierluigi de). P. II, 11. — Il n'est pas une de ses compositions qui n'offre une idée mélodique, 13. — Présente dans ses ouvrages la perfection du contre-point sévère. P. II, t. II, p. 2. — N'a jamais em-

- ployé plus de trois chœurs, 11. — Cité P. II, t. III, p. 86, 200, 210. — P. III, t. I, p. 62; t. II, p. 26, 35, 51. — ** 272, 276.
- PAMER, ** 319.
- PANANTI, * 156.
- PANCIROLLUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 123.
- PANNEUBERG, ** 319.
- PANSNER, * 183.
- PANSEON, ** 278, 281.
- PAOLUCCI, * 248.
- PARADIN, * 158.
- PARAN. P. III, t. II, p. 66.
- Paranthèse.* Moyen d'extension de la mélodie. P. II, t. I, p. 66, 95.
- Paroles d'un opéra.* P. II, t. III, 228.
- Paroles.* Voyez *Union de la musique avec la parole.*
- PARRAU, * 243.
- PARSTORFER, * 175.
- Partie.* Du nombre de parties praticables dans la composition. P. II, t. II, p. 5. — Les parties extrêmes ne doivent point être débordées par les parties moyennes, 17. — Doivent être autant que possible maintenues pures de toutes les licences que l'on peut tolérer par rapport aux parties moyennes, 39.
- Passage* (Notes de). Voyez *Notes.*
- Passe-pied.* Ancien air de danse. P. II, t. III, 222.
- PASQUALI, * 237, 236.
- PASTA. P. III, t. II, p. 86.
- PATRIZIO, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 139.
- PATTE, * 167.
- PAUFLER, * 190.
- PAULI, * 158.
- PAUSANIAS. P. III, t. II, p. 136.
- Pauses* Caractères de silence. P. I, p. 59.
- PAW, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 132.
- PAYES, ** 319.
- PECHATSCHECK, ** 319.
- Pédale.* Voyez *Tasto solo.*
- PELLATIS, * 206.
- PELLEGRINI, * 202, 215.
- PENNA, * 206, 244.
- PENSEL, ** 319.
- PEPUSCH, * 244.
- PERAZZANI, * 183.
- PEREZ. P. III, t. I, p. 29. — ** 279, 285.
- PERGOLES. P. II, t. I, p. 12; t. III, p. 214. — P. III, t. I, p. 62; t. II, p. 40, 43, 45, 46. — ** 292, 290.

PERI. P. III, t. II, p. 42, 45.

Périodes mélodiques. P. II, t. I, p. 51. — Leur structure dans les petites pièces, 75. — Dans les grandes pièces, 97.

PERNE. P. III, t. II, p. 18, 102, 105, 108. — * 146. — ** 275.

PEROTTI, * 152.

PERREGO, * 206.

PERRINO, * 215.

PERSUIS. P. III, t. II, p. 71.

PERTI. P. III, t. II, p. 43, 45, 51.

PETRI, * 200.

PFEIFFER, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 134.

PHILIDOR (Michel-Danican). P. II, p. 8. — P. III, t. II, p. 64, 71.

PHILOMATES, * 205.

Phrases, considérées par rapport à leur union avec la mélodie, p. 133.

Phrases mélodiques. Voyez *Périodes*.

Phrygien (Mode). L'un des modes authentiques du plainchant. P. II, t. II, p. 173.

Pianissimo. P. I, p. 82.

Piano. Accent musical. P. I, p. 82.

Piano ou forte-piano. Instrument polyptecte, avantage qu'il possède P. I, p. 104. — Sa composition, 105. — Etendue des anciens et des nouveaux pianos, 106. — Manière de tenir les mains sur le clavier, 107. — Du doigté, 108. — De l'exécution sur le piano, 109. — Croisement des mains, 111. — De l'accompagnement sur le piano, 112, 117. — Notions nécessaires à celui qui veut écrire pour cet instrument. P. II, t. III, p. 62. — De la fabrication du piano. P. III, t. I, p. 286. — Des touches, *ib.* — Des leviers, *tacquets et marteaux*, 287. — Des étouffoirs, *ib.* — Description de l'appareil du piano, 288. — Des cordes et des pédales, 289. — Des pianos à queue, 290. — De l'échappement, *ib.* — Prix des pianos, 292. — Principaux fabricants de Paris, 293.

PICCININI, * 192.

PICCINI (Nicolas). P. II, t. I, p. 12, 104; t. II, p. 151. — Examen d'un air de cet auteur. P. II, t. III, p. 137. — P. III, t. II, p. 44, 45, 46, 64, 71, 66. — ** 313.

PICCITONO, * 204.

Picqué. P. I, p. 84.

Pieds métriques. P. I, t. I, p. 71.

PISA, * 165.

PISANI, 152.

PISANI. * P. III, t. II, p. 86.

Piston. Voyez *Cornet à piston*.

PITZ, ** 310.

PIXIS. P. III, t. II, p. 94. — * 317.

PIZZATI, * 189.

Plagal (Mode). P. II, t. II, p. 172.

Plain-chant, sa notation. P. I, p. 186. — Placé dans la basse, comment il doit être accompagné. P. II, t. I, p. 274. — Placé dans la partie supérieure, comment on l'accompagne, 283. — On ne doit pas s'aventurer à en composer si l'on n'en connaît parfaitement les modes. P. II, t. III, p. 74. — Du plain-chant en général, 179. — Comment il a été composé, 180. — Comment on le chantait, 181. — Sa corruption, *ib.* — De quel prix il doit être pour nous, 182. — Sa division en douze modes, 183. — Leur réduction à huit, 184. — Transposition des modes, 185. — De la psalmodie, 189. — Plain-chant musical, 193. — Méthodes de plain-chant. P. III, t. II, p. 205. — Du plain-chant et des contre-points sur le plain-chant, 205.

PLANELLI, cité P. II, t. III, p. 261 — * 163.

PLANTADE. P. III, t. II, p. 71, 102. — * 282, 313.

PLANTIN, * 159.

PLATON. P. III, t. II, p. 136.

PLAYFOND, * 198.

Plein-jeu. Voyez *Fourniture*.

PLEYEL. P. III, t. II, p. 49 — * 317.

PLINE. P. III, t. II, p. 136.

PLUTARQUE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 136.

Poème d'un opéra. P. II, t. III, p. 228.

Poésies destinées à être mises en musique. P. II, t. III, p. 138. — Comment elles étaient conçues chez les anciens, 140. — Mauvaise disposition de vers français, 142. — Poétique musicale, 164. — Paroles d'un opéra, 227.

Point. Son effet sur la note qui le précède. P. I, p. 58.

Point d'orgue. Signe de repos. P. I, p. 76.

POISSON (Denis-Siméon), * 185.

POISSON (Léonard), * 207.

POISSON (A.), * 302.

POISSON (Nicolas-Joseph), * 188.

POLIASCHI. P. III, t. II, p. 40.

POLITIEN (Ange). P. III, t. II, p. 41.

POLLET, * 225.

POLLINI, * 228.

POLLUX, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 136.

Polonaise. Air de danse. P. II, t. III, p. 222.

POLT, * 319.

POLYBE. P. III, t. II, p. 136.

PONCHARD. P. III, t. II, p. 104.

Panctuation des propositions mélodiques. P. II, t. I, p. 57.

— Des airs. P. II, t. III, p. 135.

- PONZIO. P. III, t. II, p. 51. —* 243.
 POREE, * 167.
 PORPHIRE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 136.
 PORPORA. P. II, t. I, p. 12; t. III, p. 87, 214. P. III, t. I, p. 29, 31, 62; t. II, p. 40, 43, 45, 50. —" 304, 305.
 PORRO, " 283, 284, 287.
 Port-de-voix. P. I, p. 92.
 PORTA (Le P.). P. III, t. II, p. 51. —" 267.
 PORTMANN, * 234.
 PORTOGALLO, " 287.
 POTTER, * 153.
 PRADER. P. III, t. II, p. 73.
 PROETORIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 128.
Pratique; son importance à l'égard de la théorie. P. I, p. 8.
 PREINDEL, * 215.
 PREINDL. P. III, t. II, p. 96. —" 290, 293, 298.
 PRELLEUR, * 199.
Préparation des accords. Voyez Accords.
 PREISSEUR, " 321.
Prestant. Jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 66.
 PRESTON, * 226.
Prestissimo. Le plus vif de tous les mouvements. P. I, p. 72.
Presto, mouvement vif. P. I, p. 72.
 PREVOST (Hippolyte), * 193.
Principal (Mode). Voyez Authentique.
 PRINZ, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 128.
 PRINZ, * 212, 232.
 PRODOSCIMO. P. III, t. II, p. 18.
Progression harmonique par quarts ascendantes et quintes descendantes. P. II, t. I, p. 249. — Par quarts ascendantes et tierces descendantes, 253. — Par quintes ascendantes et quarts descendantes, 255. — Par quarts descendantes et secondes ascendantes, et par tierces ascendantes et quarts descendantes, *ib.* — Par tierces ascendantes et secondes descendantes, et par secondes ascendantes et tierces descendantes, 256. — Par quarts ascendantes et quintes descendantes, 257. — Progressions de la basse, manière de les accompagner; progression diatonique, 269. — Ascendantes, *ib.* — Descendantes, 270. — De seconde ascendante et tierce descendante, 371 — De tierce ascendante et seconde descendante, *ib.* — De tierce descendante et seconde ascendante, 272. — De quarte ascendante et tierce descendante, *ib.* — De quarte descendante et tierce ascendante, *ib.* — De quinte ascendante et quarte descendante, *ib.* — De quarte ascendante et quinte descendante, 273. — De sixte ascendante et quinte descendante, *ib.* — Progressions de la partie supérieure, manière de les

accompagner, 277 *et suiv.* — Progression diatonique, *ib.* — Par tierces ascendantes et secondes descendantes, 278. — Par tierces descendantes et secondes ascendantes, *ib.* — Par quarts ascendantes et tierces descendantes, *ib.* — Par quartie descendante et tierce ascendante, 279. — Par seconde ascendante et tierce descendante, *ib.* — Par sixte ascendante et septième descendante, *ib.* — Par quartie ascendante et quinte descendante, 280.

PRONY,* 186.

Proposition de la fugue. Voyez Sujet.

*Proposition méthodique. P. II, t. I, p. 9, 52. — Propositions intégrales, 53. — Conclusives, ib. — Brèves, 54. — Carrées ou tétramétriques, ib. — Fragmentaires ou fractionnaires contenues dans les précédentes, 55. — Comment on obtient les propositions de cinq mesures, 56. — Comment on a celles de six et sept mesures, 57. — Ponctuation des propositions, ib. — Propositions conclusives, 58. — Propositions étendues, 63. — Moyens d'étendre les propositions brèves, ib. *et suiv.* — Propositions complexes, 67. — Assemblage des propositions, 70, 75. — Détails sur ce sujet, 77, 79, 82, 85. — Tout sujet ou proposition mélodique peut être pris en quatre sens, 107 *et suiv.**

Propriété littéraire ou des œuvres de musique ; à qui elle appartient. P. III, t. I, p. 174. — De la contrefaçon, 177. — Du droit des créanciers, ib.

Proses de l'église catholique. P. II, t. III, p. 193.

PROUST,* 282.

PROVEDI COLTELLINAJO, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 143.

Proximité des modes. P. II, t. I, p. 27.

Psallettes. Voyez Maltrises.

Psalmodie. P. II, t. III, p. 189. — Intonation, teneur, médiation, terminaison, 190.

PSELLUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 137.

PTOLÉMÉE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 136.

PUGET (Loisa),* 302.

PUGNANI. P. III, t. II, p. 49, 86.

PUNTO,* 224.

PUREBL,* 32.

PYTHAGORE. P. III, t. I, p. 19.

Q

Quadruple croche. Caractère de durée. P. I, p. 57.

QUANTZ,* 221.

Quarte. Comment elle se compose. P. I, p. 38. — Quarte augmentée doit être évitée en mélodie. P. II, t. I, p. 18. —

Théorie de la quarte, 168 et n. a.—Emploi de la quarte comme dissonnance, 180.—Douceur de cet intervalle, *ib.* n. a.—Il n'est pas exact de dire que la quarte majeure et la quinte mineure partagent l'octave en deux parties égales, *ib.* n. b.—Quarte diminuée, 181.—Emploi de la quarte dans l'accompagnement, 268.—Progression de quarte dans la basse: comment on l'accompagne, 272, 273.—Progression de quarte dans la partie supérieure, comment on l'accompagne, 279.—Quarte diminuée: précautions à prendre pour s'en servir, 284.—Quarte augmentée, 286.

Quarte de Nazard. Jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 67.

Quatuor vocal. P. II, t. III, p. 80.—**Quatuor instrumental,** 95.

QUEISSER, * 319.

QUERCU ou VAN-DER-EYKEN, * 204.

Queue. Voyez *Attache*.

QUICHERAT, * 203.

Quinte. Comment elle se forme. P. I, p. 39.—Quinte augmentée doit être évitée en mélodie. P. II, t. I, p. 18.—Deux quintes consécutives défendues en harmonie, 158.—Emploi de la quinte mineure comme dissonnance, 180.—Douceur de cet intervalle, *ib.* n. a.—Il n'est pas exact de dire que la quinte mineure et la quarte majeure partagent l'octave en deux parties égales, *ib.* n. b.—Quinte augmentée, 181.—Quinte et sixte, accord dérivé de l'accord de septième, 214.—Progression de quinte dans la basse, comment on l'accompagne, 272, 273.—Progression de quinte dans la partie supérieure, comment on l'accompagne, 280.—Quinte diminuée: précautions à prendre pour s'en servir, 284.—Quinte augmentée, 286.

Quinte. Voyez *Viole*.

QUINTILIEN, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 124.

QUIRSFELD, * 213.

R

RABBI-HABRAHAM, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 133.

RAGUENET, * 168.

RAMBACH, * 157.

RAMEAU, cité P. III, t. I, p. 20; t. II, p. 29, 64, 66, 70.—* 199, 213, 233, 236, 252, 259.

RAMIN, * 321.

RAMLER. P. III, t. II, p. 40.

RAMONEDA, * 208.

RANCO, * 159.

RANGONI, * 253.

Ranz. Air suisse. P. II, t. III, p. 222.

RAOUL,* 220.

RAOUL DE COUCY. P. III, t. II, p. 20.

RAUCH,* 167.

RAVAGNAN,* 173.

RAWLINS,* 158.

RAYMOND,* 158, 254.—* 275.

REBEL. P. III, t. II, p. 72.

REBER,* 284.

Récitatif. Comment on doit le chanter. P. I, p. 92.— En quoi il consiste. P. II, t. I, p. 97. — Récitatif chantant, 98. — *Accompagné*, *ib.* — En quoi il diffère de l'air P. II, t. III, p. 135. — *Récitatif des opéras*, 232. — Diverses sortes de récitatif, 234. — Des modulations dans le récitatif, 235. — *Récitatif mesuré*, 236. — *Récitatif obligé*, *ib.* — Précautions à prendre particulièrement au sujet des ritournelles de l'orchestre, 237.

RECORDUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 123.

Redoublement des intervalles. P. II, t. I, p. 236. — Des consonnances, 237. — Dans les accords parfaits, 238. — *Redoublement de l'accord direct*, *ib.* — De l'accord de sixte et tierce, 240. — *De l'accord de sixte et quarte*, 241. — De l'accord bismineur, *ib.* — De l'accord de tierce mineure et sixte majeure, 242. — *De quarte et sixte majeure*, *ib.* — Des autres accords, *ib.* — Du redoublement dans les accords dissonants, 243. — Dans l'accord de septième, *ib.* — De neuvième, 245. — De onzième, *ib.* — De treizième, 246. — Du redoublement de la quinte mineure et de la quarte majeure, 247.

REGGIO,* 212.

REGINO PRUMENSIS,* 146.

RÉGIS. P. III, t. II, p. 21, 62.

Registre d'orgue. P. I, p. 119.

Registre des voix. P. II, t. III, p. 6.

Règle de la musique. P. III, t. I, p. 192.

REICHA (Antoine), ses travaux utiles à la rédaction du *Manuel*. P. II, t. I, p. 5. — *Fausse assertion de cet auteur*, *ib.* 15. — *Ses quintettes d'instruments à vent cités comme modèles*. P. II, t. III, p. 97. — *Cité avec éloges*, 103, 112. — Sa remarque au sujet des airs nationaux, 217. — *Auteur de musique instrumentale*. P. III, t. II, p. 102, 105. —* 246, 251, 317.

REICHA (Joseph),* 317.

REICHARDT,* 164.

REICHD,* 321.

REICHMANN,* 187.

REICHAERT (Jean-Frédéric). P. III, t. II, p. 89. —* 255, 256.

REINSBEK ou KIENSBEK, * 205.

REISER, * 167.

Réitération, moyen d'étendre les propositions mélodiques.

P. II, t. I, p. 63, 88.

RELFE, * 202.

RELLSTADT, * 154, 249.

REMIGIUS ALTISIODORENSIS, * 146.

REMY d'Auxerre. P. III, t. II, p. 14.

Renversement du contre-point. P. II, t. II, p. 75.—Combien l'on obtient de renversements dans le contre-point triple, 91.—Dans le contre-point quadruple, 97.

Renvoi. P. I, p. 77.

Répercussion de la fugue. P. II, t. III, p. 154.—Ce que l'on entend plus particulièrement par ce terme, 184.—Table des répercussions que l'on peut obtenir, 186.—Des modulations praticables dans la fugue, 187.

Répéter en musique. Ce que c'est. P. II, p. 117.

Répétition en mélodie. P. II, t. I, p. 89.

Répons. P. II, t. III, p. 192.

Réponse de la fugue. P. II, t. II, p. 154.—Règles à suivre pour la composer, 161.—Série d'exemples pour la réponse des fugues : fugues commençant dans l'octave de la tonique et demeurant dans ce même ton, 163.—Fugues qui commencent par la dominante et conservent la modulation de la finale, 166.—Fugues qui passent à la dominante, 167.—Fugues dans lesquelles le sujet commence par la troisième note de l'échelle, *ib.*—Fugues dans lesquelles le sujet commence par la quatrième note de l'échelle, 169.—Par la sixte de la tonique, 170.—Par la deuxième du ton, *ib.*—Par la septième, *ib.*—Sujets de fugue considérés par rapport à leur terminaison, 171.—De la réponse dans les fugues d'église, 172.—Réponse dans les fugues du mode dorien et hypodorien, 175.—Dans les modes phrygien et hypophrygien, 176.—Dans les modes lydien et hypolydien, *ib.*—Dans les modes mixolydien et hypomixolydien, *ib.*—Dans les modes éolien et hypoéolien, 177.—Dans le mode ionien et hypoionien, *ib.*—Dans les fugues chromatiques, 178.—Dans les fugues mixtes, 181.

Reprise. P. I, p. 77.

REQUENO, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 139.

Résolution des accords. Voyez *Accords*, *Septième*. Des retards de la résolution, 240.—Résolution par échange de parties, 232.—Déguisement de la résolution, 233.

RHAW, * 198.

RHODIGINUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 136.

Rythme, en quoi il consiste. P. I, p. 27, n. 6.—Accidents divers que le rythme produit dans la mélodie. P. II, t. I,

p. 72.—Modifications rythmiques au moyen desquelles on peut varier la mélodie, 111.

RICCATI, * 184.

RICCI (Pascal), * 259.

RICCOBONI, * 163.

RICHERIUS. Voyez RHODIGINUS. P. III, t. II, p. 138.

RID, * 200.

RIECK, * 203.

RIEDEL, * 169.

RIEDER, * 290, 293.

RIEDT, * 250.

RIEGLER, * 227.

RIEPEL, * 245, 249.

RIES. P. III, t. II, p. 93, 94.

RIGAULT (madame). P. III, t. II, p. 104.

RIGEL. P. III, t. II, p. 73.—* 214.—* 321.

RIGHINI, * 287, 290.

RINK, * 230.—* 279, 298.

RINUCCINI. P. III, t. II, p. 42.

RIOTTE, * 319.

Ripieno. Comment il se touche sur l'orgue. P. I, p. 128.

Ritournelles de l'orchestre, dans les récitatifs, 235, 237.—

Dans les autres cas, 258.

RITTER, * 279.

ROBERT DE HANDLO. P. III, t. II, p. 16.

ROBINSON, * 249.

ROBINSON, * 217.

ROCHLITZ, * 256.

RODE. P. III, t. II, p. 73.

RODIO. P. III, t. II, p. 51.—* 247.

RODOLPHE. Son solfège fait partie des méthodes annexes du *Manuel*. P. I, p. 104.— Cité P. II, t. III, p. 48.— P. III, t. II, p. 106.

ROELLIG, * 232.

ROGER, * 194.

ROGER, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 126.

ROGGIUS, * 211.

ROLAND DE LASSUS. Voyez LASSUS.

ROLLA. P. III, t. II, p. 87.

ROLLE, * 287.

Romance au théâtre. En quoi elle consiste et comment elle doit être coupée, P. II, t. III, p. 239.

ROMANI, cité P. III, t. I, p. 125; t. II, p. 88.

ROMBERG (A.), * 287, 293, 317.

ROMBERG (Bernard), * 317.

Ronde. Air de danse et de table. P. II, t. III, p. 222.

Ronde. Caractère de durée, P. I, p. 57.

Rondeau. Sa coupe mélodique. P. II, t. I, p. 103.

RONG, * 195.

RONZI-DEBEGNIS. P. III, t. II, p. 86.

RORE. Voyez LA ROSEE.

RORET (Edme). Libraire éditeur de la collection des *Manuels*, confie à M. Choron la rédaction du *Manuel de musique*. P. I, p. 1. — Refuse toutes les offres qui lui sont faites pour sa continuation, et veut que la volonté de M. Choron soit entièrement exécutée, IV.

ROSE, * 183.

ROSETTI, * 317.

ROSSI. P. III, t. II, p. 40.

ROSSI (Lemme), * 188.

ROSSI (Jean-Baptiste), * 211.

ROSSINI, cité P. II, t. III, p. 177, 196, 249. — P. III, t. I, p. 73, 99, 101, 156. — * 313.

ROSSINO, * 251.

ROTA. P. III, t. II, p. 51.

ROTHER, * 319.

ROUCOURT, * 215.

ROUGET, auteur de l'hymne connue sous le nom de *Marseillaise*. P. II, t. III, p. 114, 144.

ROUQUET, * 153.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), cité P. II, t. II, p. 214 ; t. III, p. 232, 238. — P. III, t. I, p. 20, 138, 194 ; t. II, p. 65, 73. — * 168, 178, 194, 150, 257. — * 313.

ROUSSEAU (Jean), * 212, 218.

ROUSSEAU (Jean-Baptiste), cité P. II, t. III, p. 142.

ROUSSIER, cité P. III, t. I, p. 19 ; t. II, p. 67. — * 129, 140, 232.

ROY, * 223. — * 319.

ROZE (Nicolas), sa méthode de serpent. P. I, p. 178. — Cité comme compositeur d'église. P. III, t. II, p. 69. — * 209, 223. — * 278.

RUBBI, * 166.

RUBNER, * 223.

RUDOLPHE. Voyez RODOLPHE.

RUNGE, * 182.

RUSH, * 183.

RUSSEL, * 156.

RYBICKY, * 222.

S

SABATTINI (Galeazzo). P. III, t. II, p. 28. — * 235.

SABBATTINI (Louis-Antoine), cité P. III, t. II, p. 30, 87. — * 201, 238, 248.



- SABELLICUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 123.
 SACCHI, * 158, 172, 180, 190, 194, 233.
 SACCHINI. P. III, t. II, p. 44, 64, 71. 96.—* 284, 313.
 SAINT-MARD, 106.
 SALA, * 248.
 SALIERI, ** 284.
 SALINAS, * 240.
 SALMON, * 188, 194.
 SALOMON (Elie), * 148.
Salon (Musique de). Voyez *Chambre*.
 SALVINI, ** 319.
 SAMBER, * 230.
 SANDEN, * 158.
 SANTARELLI, * 157.
 SANTORIUS, * 198.
 SANTORO, * 206.
 SANTUCCI, * 251.
Sarabande. Ancien air de danse. P. II, t. III, p. 222.
 SARDUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 123.
 SARRETTE. P. III, t. II, p. 107.
 SARTI. P. III, t. II, p. 51, 96.—* 313.
 SARTORIUS, * 256.
 SAUNDERS, * 167.
Sauteuse. Air de danse. P. II, t. III, p. 222.
 SAUVEUR, * 188.
 SAVART. P. III, t. II, p. 105.—* 182, 185, 192.
 SCACCHI (Marco), cité P. II, t. II, p. 102.
 SCALETTA, * 197.
 SCARLATTI (Alexandre). P. II, t. I, p. 11, 12, 13; t. II, p. 2;
 t. III, p. 87, 210, 211, 214. P. III, t. I, p. 62; t. p. 39, 40,
 43, 45, 51, 56.—* 306.
 SCARPA, * 181.
 SCHEIBE, * 255, 257.
 SCHEID, * 177.
 SCHEIDER, ** 319.
 SCHICHT, * 235.—* 287, 298.
 SCHICKART, * 222.
 SCHIEDERNAYER, ** 291, 293, 317, 319.
 SCHILTER, * 149.
 SCHIZZI, * 174.
 SCHLINMBACH, * 157.
 SCHLICKIUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 123.
 SCHLOSSER, * 174.
 SCHMIDT, ** 319.
 SCHMIDT (Jean-Christien), * 158.
 SCHMIDT, ** 287.
 SCHMIDT (Jean-André), * 160.

SCHNABEL, ** 291, 229.

SCHNEIDER, ** 290.

SCHNEIDER (Fr.), ** 298, 300.

SCHNETZOEFFER. P. III, t. II, p. 102.

SCHOENENNMANN, ** 321.

SCHOOKIUS, * 161, 187.

SCHREIBER, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 125.

SCHREYER, * 238.

SCHUBART, * 151, 252.

SCHUBERT, * 215.

SCHUBERT (Ferdinand), ** 284, 287, 271, 293, 303.

SCHUBERT (François), 291, 293.

SCHULTZ. P. III, t. II, p. 89.

SCHWARTZ, ** 320.

SCHILD, * 201.

Science. Ce que c'est. P. I, p. 7. — Science de la composition musicale, ses rapports et ses divisions. 13.

SCOPPA, * 250.

SCORPIONI, * 206, 231.

SCRIBE, cité P. III, t. I, p. 125.

SCULTESIUS, * 158.

SEBASTIANI, * 256.

Seguidille. Air d'une danse espagnole. P. II, t. III, p. 222.

Seconde, comment elle se forme. P. I, p. 37. — Seconde augmentée défendue en mélodie. P. II, t. I, p. 18. — Emploi de la seconde comme dissonnance, 178. — Seconde (accord de) dérivé de l'accord de septième, 216. — Résolution de la seconde, 217. — Emploi de la seconde dans l'accompagnement, 268. — Progression de seconde dans la basse, comment on l'accompagne, 271. — Progression de seconde dans la partie supérieure, comment on l'accompagne, 179. — Seconde augmentée, son emploi, 285.

SEIFER, ** 321.

SEIFF, ** 321.

Seize pieds. Voyez *Flûte ouverte de seize pieds*.

SÉJAN. P. III, t. II, p. 73.

SEJAN (fils). P. III, t. II, p. 104.

SELLNER, * 222.

Semi-brève. Voyez *Ronde*.

Semi-minime. Voyez *Noire*.

SENFEL. P. III, p. 21.

Sens divers sous lesquels un sujet peut être pris. P. II, t. I, p. 107 et suiv.

Septième. Sa composition. P. I, p. 40. — Septième majeure défendue en mélodie. P. II, t. I, p. 18. — Son emploi comme dissonnance, 177. — Septième majeure et mineure, *ib.* — Septième diminuée, 178. — Préparation des accords

de septième, 194 *et suiv.* — Sa résolution sur la tierce, 202. — Sur la quinte, 206. — Sur la sixte, 207. — Sur l'octave, 208. — Sur une autre septième, 209. — Sur la quinte mineure, *ib.* — Sur la quarte majeure, 201. — Sur la quarte mineure, la sixte augmentée et la seconde, *ib.* — Résolutions ascendantes de la septième, 211. — Résolution de la septième diminuée, 213. — Dérivés de l'accord de septième, 214. — Emploi de la septième dans l'accompagnement, 268. — Progression de septième descendante dans la partie supérieure, comment on l'accompagne, 279. — Septième diminuée, précautions à prendre pour s'en servir, 285.

Séquences. Voyez *Prose*.

SERASSI,* 191.

SERRE,* 234.

SEXTUS-EMPIRICUS. P. III, t. II, p. 136.

SEYFRIED,* 291, 293.

SEYLER,* 291.

SICCUS,* 159.

Sicilienne. Air de danse. P. II, t. III, p. 223.

SIEGMAYER,* 247.

SIEBICK,* 171.

SIEVENS,* 157, 170.

Signe final. P. II, p. 77.

SIGNORELLI,* 152.

SILVA,* 172.

SIMOND, cité P. II, t. III, p. 173.

SIMPSON,* 244.

Serpent. P. I, p. 177. — Emploi ridicule de cet instrument pour accompagner les voix à l'église, *ib.*, n. a. — Son usage révoltant pour tout homme de bon sens. P. II, t. III, p. 13. — Manière d'écrire pour cet instrument. P. II, t. III, p. 56. — Méthodes pour cet ignoble instrument. P. III, t. II, p. 223.

Sixte. Comment se forme cet intervalle. P. I, p. 39. — Sixte augmentée, défendue en mélodie. P. II, t. I, p. 18. — Emploi de la sixte augmentée comme dissonance, 182. — Progression de sixte dans la basse, comment on l'accompagne, 273. — Dans la partie supérieure, 279. — Sixte diminuée, précautions qu'exige son emploi, 285. — Sixte augmentée, 286.

SLEVOGT,* 162.

SMITH,* 189.

Solfège de Rodolphe, fait partie des méthodes annexes du *Manuel*, P. I, t. I, p. . — Solfège d'Italie est dans le même cas, n'a pas été égalé jusqu'à ce jour. P. III, t. I, p. 28. — Solfège du conservatoire, 29.

Solfège d'Italie. Fait partie des méthodes annexes du *Manuel*, cité avec éloge. P. I, p. 104.

SOLIÉ. P. III, t. II, p. 72, 98.

Solmisation. P. I, p. 86.—Distinction entre la solmisation et l'art du chant, 87. n. a.

Solmisation (Enseignement de la). Enseignement individuel. P. III, t. I, p. 27.—Simultané, 39, 47, 55.

Solo instrumental. P. II, t. III, p. 89.

Sommier d'orgue. P. I, p. 121.

Son. Origine du son et ses effets. P. I, p. 25 et 26.—P. II, t. III, p. 117.—P. III, t. I, p. 1.—Ses qualités, *ib.*—Du son en général, 3.—Des vibrations, *ib.* Voyez *Vibration*.—Des propriétés du son, 8.—De la production du son, *ib.*—Du ton ou degré du son, 9.—De la résonnance ou durée du son, 12.—De la force du son, 13.—Du son par réflexion ou des échos, *ib.*—Des sons simultanés, 14.—Du timbre, *ib.*—Des phénomènes des corps sonores ; de la résonnance multiple, *ib.*—Résonnance sous-multiple, 15.—Des sons harmoniques, 16.

Sonate. P. II, t. III, p. 89.—Sa composition, 295.

SONNENFELS,* 165.

SONNETTE,* 152.

SONNLEITHER,* 165.

Sopraniste. P. I, p. 86.—P. II, t. III, p. 5, n. 2.

Soprano. Voyez *Dessus*.

SOR,* 226.

SORGE,* 236.

SORGE,* 190.

Soufflet d'orgue. P. I, p. 127.

SOUHAITTY,* 194.

Soupir. P. I, p. 59.

SPATARIO,* 257.

SPATRO,* 195.

SPEELMAN,* 151.

Spiritoso, mouvement rapide. P. I, p. 73.

Stretto, mouvement très-vif. P. I, p. 73.

SPOHR. P. III, t. II, p. 89, 92.—** 287, 291, 317.

SPONTINI. P. III, t. II, p. 71, 98.—** 313.

STAAB,* 208.

STADELMAYER,** 267.

STADEN,* 211, 235.

STADLER,* 957.—** 280, 287, 290, 291, 293.

STAFFORD, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 131.

STAMITZ. P. III, t. II, p. 48, 61.—** 317.

STANHOPE,* 190.

STARKE,* 215.

STARKE,** 321.

- STIEBELT. P. III, t. II, p. 71.
 STEFFANI, cité P. II, t. III, p. 87, 213. — " 305.
 STEINER, " 320.
 STELLA, " 206.
 STERKEL, " 318.
 STETTEN, " 150.
 STIASTNY. Sa méthode de violoncelle. P. I, p. 141. — " 220.
 STIPHELIUS, " 104.
 STIPPER, " 177.
 STRADELLA. P. II, t. III, p. 214.
 STRAUSS, " 320.
Strette de la fugue. P. II, t. II, p. 208.
 STROZZI (Pierre). P. III, t. II, p. 41.
Structure des petites pièces de mélodie. P. II, t. I, p. 75. —
 Des grandes pièces, 97.
 STOCKAUSEN, " 291.
 STOEHLIN, " 155.
 STOEPEL, " 152, 216, 229.
 STOESSEL, " 321.
 STOHVIUS, " 161.
 STOLZE, " 320.
Style. Deux styles employés dans le genre d'église. P. I, p. 18.
 — Style antique où il se retrouve. P. II, t. I, p. 11. — Style moderne, 12.
Style en musique. P. II, t. III, p. 161. — Des styles ou genres, 171.
Style d'église. Voyez *Eglise*.
Style de chambre. Voyez *Chambre*.
Style de théâtre. Voyez *Théâtre*.
Style instrumental. Voyez *Instrumentation*.
Supposition. Deux sortes de suppositions, l'une régulière correspondant aux notes de passage, l'autre irrégulière correspondant aux notes changées. P. II, t. II, p. 105.
 SUIDAS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 137.
Sujet. Ce que c'est. P. II, p. 9.
Sujet dans le contre-point. Voyez *Contre-point*.
Sujet dans la fugue. P. II, t. II, p. 154. — Etendue qu'il doit avoir, 158. — Comment la mélodie doit y être traitée, 159. — Il est bon de composer l'harmonie qui doit accompagner le sujet en même temps que le sujet même, p. 20.
 SULZER, cité P. I, p. 28, n. a. — " 125.
 SURREMAIN-MISSERY, cité P. I, p. 25, n. — " 181.
 SNEDORF, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 142.
Suspension, son usage en mélodie. P. II, t. I, p. 60.
 SUDRE, " 254.
 SWOBODA, " 202.

SYLVA,* 198.

Syllabes considérées par rapport à la mélodie. P. II, t. III, p. 131.

Symétrie nécessaire aux poésies destinées à être mises en musique. P. II, t. III, p. 138.

Symphonie. Sa composition, p. 270. — De l'allégro, *ib.* — Analyse d'un allegro de symphonie en ré majeur de J. Haydn, 281. — De l'andante, 284. — Analyse de l'andante de la même symphonie, 285. — Du menuet, 288. — Du final, 290. — Analyse du final de la même symphonie, 290.

Symplastique (méthode) pour la composition de la musique à plusieurs parties. P. II, t. II, p. 69.

Synaulie, réunion des instruments à vent entre eux, mal-à-propos nommée *harmonie*. P. II, t. II, p. 13. — Terme proposé pour remplacer celui d'*harmonie*, appliqué à la réunion des instruments à vent. P. II, t. III, p. 110.

Syncopation, son effet dans l'harmonie. P. II, t. I, p. 174. Voyez *Syncope*.

Syncope. P. I, p. 83 et n. a. — Son usage dans la fugue. P. II, t. II, p. 105.

Syncordie, réunion des instruments à cordes. P. II, t. III, p. 110.

Synodie, réunion des voix. P. II, t. III, p. 110.

T

Tacet. Explication de ce mot. P. I, p. 59.

Tambour. Son usage dans la musique, et ses espèces. P. II, t. III, p. 70.

Tambourin. Ancien air de danse. P. II, t. III, p. 223.

TAMBURINI. P. III, t. II, p. 85.

TÆGIO,* 198.

Taille. Voyez *tenor*.

Tamtam, instrument de percussion. P. II, tom. III, p. 71.

TANSUR,* 199.

Tarantelle, air d'une danse napolitaine. P. II, t. III, p. 223.

TARCHINI. P. III, t. II, p. 71.

TARTINI. P. III, t. II, p. 20, 48, 53, 86, 218, 234.

Tasto solo. Comment on l'emploie dans la fugue. P. II, t. II, p. 209.

TAVENNE,* 155.

TEINTURIER, TINCTOR ou TINCTORIS. P. III, t. II, p. 18, 20, 21. — * 177.

TELEMANN, cité P. II, t. I, p. 135. — * 232, 236, 237.

TELIN, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 124.

TEMPLE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 143.

Tempo giusto, mouvement modéré. P. I, p. 73.

Tempo di minuetto, mouvement vif à trois temps. P. I, p. 73.

Temps ou mesure, ce que c'est. P. I, p. 27.

Teneur dans la psalmodie P. II, t. III, p. 190.

Tenor (voix de), motif de cette dénomination. P. I, p. 99, n. b. — Son étendue, 100. — Nom générique des voix masculines. P. II, t. III, p. 5. — Tenait jadis la partie du plain-chant, *ib.* note 1. — Quel serait son véritable nom, 10. — Étendue et qualité de cette voix, 11. — Difficulté d'en déterminer les limites, *ib.*

Terminaison dans la psalmodie. P. II, t. III, p. 190.

TERRADELLAS. P. III, t. II, p. 44.

TERZA,* 183.

TETTAMAUZZI,* 206.

TEVO,* 242.

Théâtre (musique de). Combien il est important d'avoir égard aux localités pour obtenir une exécution satisfaisante. P. II, t. III, p. 117. — Moyens que les architectes emploient pour obtenir la sonorité d'une salle, 118. — Moyens des anciens, *ib.* — Place que doivent occuper sur le théâtre les chœurs et la musique militaire, *ib.* — Place de l'orchestre, 119 *et suiv.* — De la musique de théâtre en général, 225. — Des paroles ou poëme, 228. Voyez aussi *Opéra*. — Des théâtres lyriques. P. III, t. I, p. 112. — Quel est leur objet, 114. — De la direction d'un théâtre lyrique, 115. — Qualités à exiger dans un bon directeur, 116. — Des auteurs, 123. — Des acteurs, 126. — Améliorations à introduire dans les théâtres lyriques, en ce qui concerne la musique, 133. — Des théâtres lyriques dans leurs rapports avec l'administration publique, 178. — Autorisation de l'ouverture d'un théâtre, *ib.* — De la surveillance des théâtres, *ib.* — Des théâtres dans leurs rapports privés, 180. — Caractères des entreprises de théâtre, *ib.* — Du directeur, *ib.* — Des acteurs, *ib.* — Des théâtres dans leurs rapports avec les auteurs, 182. — Présentation des pièces, *ib.* — Obligations de l'auteur en raison de l'acceptation de son ouvrage, 183. — De la distribution des rôles et des répétitions, *ib.* — Première représentation d'un ouvrage, 184. — Des droits de l'auteur et du théâtre après la première représentation, 185. — Des droits acquis aux auteurs par la représentation de leurs ouvrages, *ib.* — Ouvrages relatifs à la musique de théâtre. P. III, t. II, p. 163 *et suiv.*

Thème. Ce que c'est. P. II, t. I, p. 9. — Thème de la fugue. Voyez *sujet*.

THEODORE, chanteur envoyé en France sous Charlemagne. P. III, t. II, p. 10.

THEODORIC envoie à Clovis le chanteur Acorède. P. III, t. I, p. 9.

THÉON, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 136.

Théorie, connaissances qu'elle exige. P. I, p. 8. — Pourquoi la théorie des arts a fait peu de progrès, *ib.* — Fixe de bonne heure l'attention de M. Choron, 9. — Ce que l'on entend communément par les mots *Théorie musicale*, 21 n.

THEORGERUS, 147.

THOMAS, * 282, 283, 284.

THOMAS, * 175.

THOMAS A SANCTA MARIA, * 217.

THIBAUT, comte de Champagne. P. III, t. II, p. 20.

THRING, * 233.

TINCTOR ou TINCTORIS. Voyez TEINTURIER.

Tierce, comment elle se forme. P. I, p. 38. — Emploi de tierce diminuée comme dissonance. P. II, t. I, p. 182. — Tierce et quarte (accord de), dérivé de l'accord de septième, 215. — Progression de tierce dans la basse, comment on l'accompagne, 271. — Progression de tierces dans la partie supérieure, comment on l'accompagne, 278. — Tierce diminuée, précautions à prendre pour son emploi, 283. — Tierce augmentée, 286.

Tierce, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 67.

Timbre, instrument de percussion. P. II, t. III, p. 71. — Du timbre du son. P. III, t. I, p. 14.

Tirane, air espagnol à trois temps. P. II, t. III, p. 223.

TIGRINI, * 247.

TIMATE, * 201.

TIRABOSCHI, * 150.

TISCHER, * 320.

TISSOT, * 182.

TITON DU TILLET, * 153.

Ton. Différentes acceptions de ce mot. P. I, p. 32. — Ton considéré comme intervalle, 36 n. a. — L'une des deux principales modifications du son forme, avec la *durée*, l'essence de toute composition musicale. P. II, t. I, p. 15. — Du ton ou degré du son. P. III, t. I, p. 9. — Des tons musicaux considérés dans leur rapport avec la physique et la géométrie. P. III, t. I, p. 18.

Ton (demi-). Voyez *Demi-ton*.

Tonadilles. P. II, t. III, p. 223.

Tonalité. Ce qui la constitue. P. I, p. 27.

TODORINI, * 155.

TOESKI. P. III, t. II, p. 49.

TOLBECQUE, * 320.

TOMMASI, * 160.

TORELLI. P. III, t. II, p. 48.

TOMEONI,* 214, 238.

TOSI,* 213.

TRACQ,* 176.

TRAETTA. P. III, t. II, p. 44.

Transition d'un mode à un autre. P. II, t. I, p. 24. — Emploi des transitions proches ou éloignées, 25 et 26. — Transitions accidentelles, 29. — Passagères, *ib.* — Formelles, 30. — Précautions à prendre dans l'emploi des transitions, *ib.* — Se font par la mélodie et par l'harmonie, 33. — D'un mode majeur à un mode voisin, 34. — D'un mode mineur à un mode voisin, 35. — Autres transitions, 36 et *suiv.* — Transitions enharmoniques, 38.

Translation du contre-point. P. III, t. II, p. 78 à la note.

Transposer en musique, ce que c'est. P. II, t. II, p. 117.

Transposition, moyen d'extension en mélodie. P. II, t. I, p. 64, 94.

TRAVENOL,* 153.

TRIAL, cité. P. II, t. III, p. 48.

TRIST,* 154.

TRILLO,* 169.

Trio Règles pour la composition du trio vocal. P. II, t. III, p. 77. — Trios à voix de même genre, 78. — Trios à deux voix d'un genre et une de l'autre, combinaisons qui en résultent, 79. — Trio instrumental, 92. — Manières diverses de le former, 93. — Trio de théâtre, 245. — Notes à supprimer dans les accords, *ib.*

Treizième (Accord de) et ses dérivés. P. II, t. I, p. 228.

Treizième, son emploi dans l'harmonie. P. II, t. I, p. 183.

Trente-deux pieds, jeu d'orgue. Voyez *Flûte ouverte*.

Triangle, instrument de percussion. P. II, t. III, p. 71.

Tril. P. I, p. 78.

Triolets. P. I, p. 79.

Triple croche, caractère de durée. P. I, p. 57.

Trombonne. Instrument à vent, de ses différentes espèces P. II, t. III, p. 53. — Étendue des trombones, 54. — De la manière d'écrire la musique destinée aux trombones, *ib.* — Méthodes de trombonne. P. III, t. II, p. 224.

TROMLITZ,* 221.

Trompette. Emploi de cet instrument. P. I, p. 178. — Manière d'écrire pour la trompette et son étendue. P. II, t. III, p. 51. — De la manière de composer la musique de trompette dans ces différents tons, 52. — Des tons favorables à l'instrument et comment on doit écrire pour deux trompettes, *ib.* — Méthodes pour cet instrument. P. III, t. II, p. 224.

Trompette, jeu d'orgue. P. II, t. III, p. 68.

TROSSLER,* 202.

Troubadours. P. III, t. I, p. 92.

TROUPENAS,* 186.

TUCH,** 320, 321.

TURK, cité P. II, t. I, p. 140. — * 191, 228, 230, 236, 237.

Tuyau d'orgue. P. I, p. 123.

Tymbales, instrument de percussion. P. I, p. 170 ; — P. II, t. III, p. 70.

U

UBALDUS. Voyez *Hucbald*.

UGOLINI, ses ouvrages P. III, t. II, p. 133.

UMBREIT, son ouvrage intitulé *Clef de la basse*, est mis à contribution dans la seconde section du troisième livre du *Manuel*. P. I, p. 17. — * 161. — ** 298.

Union de la musique avec la parole, objet du septième livre du *Manuel*. P. II, t. III, p. 129. — Union mécanique, *ib.* — Deux procédés pour unir la parole et la mélodie, 130. — Des syllabes et des mots, 131. — Fausseté de l'idée qui rendrait le chant entièrement dépendant de la parole, 133. — Des phrases, *ib.* — Application de la musique aux diverses formes du discours, 135. — Observations sur les poésies destinées à être mises en musique, 138. — Union intellectuelle de la musique et de la pensée, 154. — Comment on considère le son musical, *ib.* — Supériorité de la mélodie sur l'harmonie, 155. — La musique est dans la nature, *ib.* — Influence de l'esprit sur le sentiment musical, 157. — Avantage précieux de la musique, *ib.* — Faiblesse de la musique dans l'imitation des phénomènes naturels, 158. — Comment la musique exprime les passions, *ib.* — Moyens naturels qu'elle emploie à cet effet, 159. — La musique, langue universelle, *ib.* — Usage que nous faisons de la musique, 160. — Style et exécution, moyens d'ajouter à l'expression, 162. — Alliance du chant et de la parole, 163. — Poétique musicale, 164. — De la comédie lyrique en particulier, 166. — De l'opéra comique, 167. — Du vrai-beau en musique, *ib.* — Des effets, 168.

Unisson augmenté ou diminué ne s'emploie que transitoirement en harmonie. P. II, t. I, p. 182, 285.

URHAN, ** 303.

V

VACCAJ. P. III, t. III, p. 81.

VAGUE,* 169.

- VALLA,* 149.
 VALLE (Pierre della),* 152, 173.
 VALLO,* 201.
 VALLOTTI,* 189.—** 203.
 VALSALVA,* 181.
False. Air de danse. P. II, t. III, p. 223.
 VANDENBROECK,* 217, 223.
 VANDERHAGEN,* 222.
 VANNEO,* 339.
Vaudeville. P. II, t. III, p. 223.
 VECCHI. P. III, t. II, p. 45, 51.
 VELUTI. P. III, t. II, p. 85.
 VENINI,* 154.
 VERDELOT. P. III, t. II, p. 22.
 VERRI, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 125.
 VIADANA. P. III, t. II, p. 37.
Vibration. En quoi elles consistent. P. III, t. I, p. 3.—
 Nombre des vibrations, 4.— Leur durée, 5.— Leur force
 et leur étendue, *ib.*— Leur propagation et leur vitesse,
ib.— De la réflexion des rayons vibrants, 7.— Des vibra-
 tions simultanées ou concurrentes, 8.
 VICENTE,* 242.
 VICENTINO,* 240.
 VICTORINUS, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 142.
 VIGUERIE,* 228.
Villancicco. P. II, t. III, p. 224.
Villanelle. Air de danse villageoise. P. II, t. III, p. 224.
 VILLOTEAU. P. III, t. II, p. 105.—** 122, 254.
 VIMEUX,* 223.—** 282, 283.
 VINCENT-DE-BEAUVAIS,* 149.
 VINCI (Léonard de). P. II, p. 11,
 VINCI de Naples. P. II, t. III, p. 214. — P. III, t. II,
 p. 43, 45.
Viole, son emploi. P. I, p. 143.— Son échelle, *ib.*— De la
 position de la main, 144.— De l'archet, *ib.*— Des inter-
 valles, *ib.*— De l'exécution, 145.— Précautions à prendre
 lorsque l'on écrit pour la viole. P. II, p. 22.— Méthodes
 pour la viole. P. III, t. II, p. 219.— Compositeurs qui ont
 écrit pour cet instrument, 331.
Violon. avantages de cet instrument dans l'orchestre. P. I,
 p. 133.— Echelle du violon, 124.— Position de la main,
 135.— De l'archet, 137.— Des sauts, 138.— De l'exécution
 des différents tons, 139.— Du démarché, 140.— Des ar-
 pèges, *ib.*— De la double corde, 141.— Précautions à pren-
 dre lorsque l'on écrit pour le violon. P. II, t. III, p. 20.
 — Méthodes de violon. P. III, t. II, p. 218.— Composi-
 teurs qui ont écrit pour cet instrument, 321.

- Violoncelle*. Qualités de cet instrument. P. I, p. 146.—
 Son échelle, 147.— De la position de la main, *ib.*— De
 l'archet, 148.— Des intervalles, *ib.*— De l'exécution des
 tons et passages, 149— Précautions à prendre lorsque
 l'on écrit pour le violoncelle. P. II, t. III, p. 22.— Métho-
 des de violoncelle. P. III, t. II, p. 219.— Compositeurs
 qui ont écrit de la musique pour cet instrument, 332.
- VIOTTI. P. III, t. II, p. 49, 73.
- VIRGILE (Polydore), ses ouvrages. P. III, p. 123.
- VITRUYE, cité P. II, t. III, p. 116.
- VITTORIA, * 272.
- VITTORJ. P. III, t. II, p. 40.
- Vivace*, mouvement rapide. P. I, p. 73.
- VIVALDI. P. III, t. II, p. 40.
- Vocaliser*. Ce que c'est. P. I, p. 93.
- VOGEL. P. III, t. II, p. 71.—* 313.
- VOGL, * 280.
- VOGLER. P. III, t. II, p. 61, 95.—* 156, 181, 190, 191,
 200, 228, 230, 231, 235, 245, 248, 252.—* 279, 280,
 284, 287, 291, 293, 318.
- VOGT (Jean), * 159.
- Voix*. P. I, p. 85 et suiv.— Comment on doit l'exercer, 90.
 — De poitrine et de tête, *ib.*— Application des paroles à
 la musique, 91.— Classification des voix. P. II, t. III,
 p. 4.— On n'aperçoit pas au premier abord les carac-
 tères distinctifs qui en facilitent la distribution, 5.— Voix
 masculines et féminines, *ib.*— Voix simples et composées,
 6.— Voix de poitrine seule à considérer pour la classifi-
 cation, 7.— Voix blanches, 11, à la note.— Moyenne-taille
 ou baryton, 8.— Basse ou basse-taille, 9.— Contre-basse-
 taille, 10.— Haute-taille, *ib.*— Contre-haute-taille, 12.
 — Moyen dessus, 13.— Bas-dessus, 15.— Contre-bas-des-
 sus ou contralto, 16.— Haut-dessus et contre-haut dessus,
ib.— Voix factices, 17.— De la composition pour la voix,
 72.— De l'emploi des voix dans les chœurs, 81.— De l'or-
 gane de la voix pris en lui-même. P. III, t. I, p. 34.—
 Maladies de la voix, 36.— De la mue de la voix, 37.—
 Moyens de conservation pour les voix, 38.
- Voix humaine*. Jeu d'orgue. P. II, t. III, 68.
- VOGELSANG, * 239.
- VOSSIUS (Isaac), ses ouvrages. P. III, t. II, p. 142.
- VOSSIUS (Jean-Gérard), ses ouvrages. P. III, t. II, p. 138.
- VULPIUS * 198.

W

- WALCH, * 320, 321.
- WALDER, * 214,

- WALKER, * 150, 254.
 WALKIERS, * 221.
 WALLIN, * 150.
 WALLISER, * 197.
 WALSH, * 175.
 WALTER (Jean-Godfroy), * 178.
 WALTHER, * 149.
 WANHAL, ** 293.
 WANHALL. P. III, t. II, p. 49.
 WARE, * 216.
 WEBBE (Daniel), * 254.
 WEBBE (Samuel), * 269, 282, 284.
 WEBER (Charles-Marie de). P. III, t. II, p. 89, 95, 101. —
 * 174. — ** 313, 318.
 WEBER (Godfroy). P. III, t. II, p. 95. — * 246. — ** 288,
 291.
 WEIGL. P. III, t. II, p. 89. — ** 293, 298.
 WEIMAR, * 161.
 WEISBEGK, * 257.
 WELLER, ** 320.
 WENZEL. Voyez BACKOFEN.
 WENZEN, * 225.
 WERKMESTER, * 190, 224.
 WERNER, * 201, 230, 232. — ** 298.
 WERNSDORF, * 160.
 WESTEURIÉDER, * 154.
 WIDDER, ** 321.
 WIES, * 189.
 WILDE, ** 320.
 WILHEM. Application qu'il fait de la méthode mutuel à
 l'enseignement de la musique. P. III. t. I, p. 47 ; t. II,
 p. 109. — * 215. — ** 303.
 WILISCH, * 170.
 WILLAERT (Adrien de), cité P. II, t. II, p. 71 ; t. III, p. 211.
 -- P. III, t. II, p. 51.
 WILPLINGEDER, * 197.
 WILSELMUS HIRSANGIENSIS, * 147.
 WINCLER, * 184.
 WINTER. P. III, t. II, p. 71, 89, 101. — * 217. — ** 279,
 288, 313.
 WINTER (Jean-Chrétien), * 158, 253.
 WIT, ** 318.
 WOBOLD, * 209.
 WOLDEMAR, sa méthode de viole, P. I, p. 146. — * 219.
 WOLF (George-Frédéric), * 178, 228.
 WOLF (Ernest-Wilhem), * 154.

- WOLLICK, WOLLICUS, WOLLIUS, WÜBLIC ou BOLICIO,
 * 203.
 WOLP, * 214.
 WOLZEN, * 192.
 WOZET, ** 320.
 WRANITZKY. P. III, t. II, p. 91. — ** 318.
 WUNDERLICH, * 221.

Y

- YOUNG, * 181.
 YRIARTE, ses ouvrages. P. III, t. II, p. 124.
 YSSAUDON, * 197.

Z

- ZACCONI. P. III, t. II, p. 28. — * 243.
 ZANETTI, * 218.
 ZARLINO. cité P. I. p. 13. — P. II, t. II, p. 71, 173 ; t. III,
 p. 210. — P. III, t. II, p. 26, 28, 29, 51. — * 240.
 ZENO (Apostolo). P. III, t. II, p. 43.
 ZIEGLER, ** 320.
 ZIMMERMANN, * 229. — ** 321.
 ZIMMERS, ** 278.
 ZINGARELLI. P. III, t. II, p. 77, 84. — ** 282, 313.
 ZUMSTEEG. P. III, t. II, p. 89.
 ZWING, ** 321.

FIN.

5686123

7

..

COLLECTION
DE
MANUELS-RORET
FORMANT UNE
ENCYCLOPEDIE
DES SCIENCES ET DES ARTS,

FORMAT IN-18;

Par une réunion de Savans et de Praticiens;

MESSIEURS

AMOROS, ARSENNE, BIOT, BIRET, BISTON, BOISDUVAL, BOITARD, BOSC, BOYARD, CAHEN, CHAUSIER, CHORON, DE GAYFFIER, DE LAFAGE, Paulin DESORMEAUX, DUBOIS, JANVIER, JULIA-FONTENELLE, JULIEN, LACROIX, LANDRIN, LAUNAY, LEDHUY, Sébastien LENORMAND, LESSON, LORIOI, MATTER, MINÉ, NOEL, RANG, RICHARD, RIFFAULT, SCRIBE, TARDÉ, TERQUEM, THIÉBAUT DE BERNEAUD, THILLAYE, TOUSSAINT, TREMERY, VAUQUELIN, VERDIER, VERGNAUD, etc., etc.

Tous les traités se vendent séparément; pour les recevoir franc de port, il faut ajouter 50 centimes par volume.

Cette Collection étant une entreprise toute philanthropique, les personnes qui auraient quelque chose à nous faire parvenir dans l'intérêt des sciences et des arts, sont priées de l'envoyer franc de port à l'adresse de M. le *Directeur de l'Encyclopédie-Roret*, chez RORET, libraire, rue Hautefeuille, n° 10 bis, à Paris.



